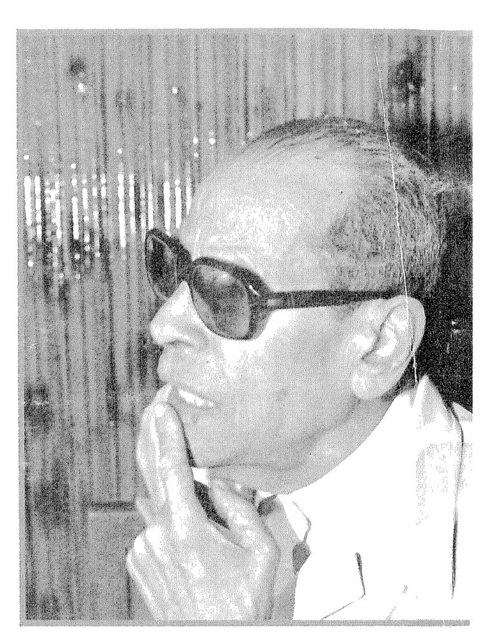
كتاب الثقافة الجديدة

الهيئة العامة لقصور الثقافة



تأليف
د . على شلش

نجيب محفوظ

الطريق والصدى

كتاب الثقافة الجديدة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

نجيب محفوظ
الطريق والصدى

تأليف
د. على شلش

ديسمبر ١٩٩٣

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أ شارع أمين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتاب الثقافة الجديدة

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

المحتويات

تقديم

فى البدء

البحث عن الطريق

الطريق

الصدى

فى الختام

ملحقات

هوامش

المصادر

تقديم

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن دار الآداب فى بيروت عام ١٩٩٠ ، ولكن لم يأت منها إلى مصر سوى نسخ قليلة ، ومنذ ذلك التاريخ أتيح لى العثور على مادة أخرى من الكتابات النقدية التى صاحبت ظهور نجيب محفوظ كروائى فى الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ . وحفزنى هذا على إعداد طبعة أخرى من الكتاب ، وحين فرغت من إعدادها قررت أن تصدر من القاهرة .

وتضم هذه الطبعة الجديدة أهم ما نشر عن روايات محفوظ الثمانى الأولى فى القاهرة وبيروت ، ونظراً لأن ما نشر عن هذه الروايات من عروض نقدية أو تعريفات موجزة بلغ ٢٢ مادة فقد ضممت أهمها إلى الكتاب ، بما مقداره ٢٠ مادة فى نصوصها الكاملة ، دون أن أسقط الباقى من حساب الدراسة العامة للأعمال المحفوظية الأولى .

أرجو ـ على أى حال ـ أن تصحح هذه الطبعة سابقتها وأن تكملها فى الوقت ذاته .

المؤلف
القاهرة ١٩٩٢

فى البدء

كانت رحلة نجيب محفوظ مع الكتابة طويلة وشاقة . ونظراً لطول هذه الرحلة ، وتنوع مسالكها ، مال الباحثون إلى تقسيمها إلى محطات أو مراحل . ولا شك أن أولى هذه المراحل كانت أشق الجميع ، لا لأنها الأولى وحسب ، وإنما لأنها ـ أيضاً ـ كانت بحثاً عن طريق محدد ، بمقدار ما كانت سعياً وراء هُويَّة فى الأدب . فلما انتهت هذه المرحلة بأخرى تمثل الطريق ذاتها ، وهى طريق الرواية ، اشتبكت المرحلة الجديدة بالمشقة منذ البداية ، ولكنها كانت مشقة من نوع آخر ، تمثلت فى تحول أساسى من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية ، دون أن تنقطع عن تنوع المسالك الذى ميز مرحلة البحث عن طريق . ففى مرحلة الطريق ، طريق الرواية ، التى امتدت بعد ذلك ، لم ينقطع نجيب محفوظ عن كتابة القصة القصيرة ، ولا عن كتابة المقالة .

ومن الملاحظ فى الدراسات الكثيرة التى دارت حول محفوظ وأدبه أن الدارسين لم يعتنوا بهاتين المرحلتين الأوليين الباكرتين بمقدار ماعتنوا بمراحل محفوظ التالية . ومع ذلك كانت الدراسة الضخمة التى أصدرها الدكتور عبدالمحسن طه بدر عام ١٩٧٨ بعنوان : « الرؤية والأداة » الوحيدة فى بابها ، وبالرغم من الجهد الكبير الذى بذله الباحث فى هذه الدراسة ، غير المسبوقة ، فهى تعد فاتحة لا خاتمة . ومع أنها توقفت فى جزئها الأول ـ الوحيد حتى اليوم ـ عند

المرحلتين الأوليين المذكورتين فلم تلمس موضوعاً على جانب كبير من الأهمية فى فهم المرحلتين ، وهو موضوع الصدى النقدى ، ربما لأن محفوظ نفسه أشاع ـ عن غير قصد أو عمد ـ فكرة أنه لم يلق أى صدى نقدى فى أولى مرحلتيه هاتين . وقد ترتب على هذه الفكرة غير الصحيحة إسقاط الصدى النقدى لأعماله قبل عام ١٩٥٢ ، أو قبل ثورة ٢٣ يوليو من ذلك العام على وجه التحديد . وهذا ما دفعنى إلى إعادة النظر فى إنتاجه وصداه النقدى قبل ذلك التاريخ .

كان علىّ إذن أن أعيد بحث الموضوع الذى شغل دراسة الدكتور بدر من حيث الرؤية والأداة . وكان علىّ أيضاً أن أبحث موضوع الصدى النقدى انطلاقاً من فرض بسيط هو أن الكاتب لا ينتج ـ عادة ـ داخل فراغ اجتماعى أو ثقافى . وبالرغم من تقديرى الكبير لجهد الدكتور بدر فقد خرجت من إعادة البحث فى موضوعه ببعض النتائج والملاحظات والتصويبات التى أرجو أن تكمل عمله لا أن تنقضه .

ومع أن محفوظ كتب ثلاثيته المعروفة قبل ١٩٥٢ ـ كما صرح أكثر من مرة ـ فلم يبدأ فى نشرها إلا عام ١٩٥٧ ، ومع أن هذه الثلاثية تدخل فى المرحلة التى سميناها « الطريق » ، وتمثل ذروتها ، فقد آثرت أن أتوقف عندما ظهر بالفعل من إعماله قبل ١٩٥٢ ، فضلاً عن أن الصدى الذى أحدثته الثلاثية كان من الضخامة بحيث يستحق دراسة مستقلة ، ومع ذلك فلا يمكن عزل هذا الصدى الأخير عن

الصدى النقدى السابق عليه ، ولا كان من الممكن أن تحقق الثلاثية صداها المعروف فور ظهورها دون أن يكون لهذا الصدى أساس سابق ، إن لم نقل : أساس متين .

على هذا الأساس أقمت دراستى ، وقسمتها إلى ثلاثة فصول : فصل لدراسة ما سميته مرحلة البحث عن طريق من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ ، وآخر لدراسة ما سميته مرحلة الطريق من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ ، وثالث لدراسة الصدى النقدى للمرحلتين المتداخلتين فى الوقت ذاته . كما وضعت هاتين المرحلتين المتداخلتين ، وما رافقهما من صدى نقدى ، داخل الإطار الاجتماعى والثقافى للفترة الزمنية موضوع البحث .

ولا أعتقد أن مافعلته هنا نهاية ، أو خاتمة ، وإنما هو ـ فيما أرجو ـ بداية ، وترميم لبعض جوانب البحث فى العالم المحفوظى الشاب إذا صح هذا التعبير ، وكشف لغطاء الصدى النقدى لهذا العالم الجديد بالدرس والبحث ، وقد ألحقت بهذه المحاولة أهم النصوص النقدية التى تمكنت من حصرها وجمعها ، والتى تبلغ ١٦ مقالة ظهرت فى المجلات القاهرية والبيروتية خلال تلك الفترة ، حتى أضع أمام الباحثين مادة ـ لا غنى عنها ـ فى دراسة العالم المحفوظى الشاب .

على شلش

لندن ١٩٨٩

البحث عن الطريق

لم يبدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية العلنية بالرواية ، ولكنه بدأها بالمقال والقصة القصيرة ، وكان أول مقال ينشر له عام ١٩٣٠ ، ومنذ ذلك التاريخ حتى ظهور أول رواية له عام ١٩٣٩ ، لم ينشر سوى مقالات وقصص قصيرة ، ومع ذلك يتضح من قصصه القصيرة فى تلك الفترة أنها رشحته لكتابة الرواية . فقد كان معظم هذه القصص ـ كما اعترف هو نفسه بعد ذلك ـ روايات مضغوطة ، فضلاً عن كثرة شخصياتها وتعدد أحداثها ، وقد اعترف أيضاً أن هذه القصص القصيرة كانت حيلة قصد بها أن ينشر أعماله ، لأنه بدأ بكتابة عدد من الروايات ، ودار بها على الناشرين ، فلم يرحب بها أحد . وعند ذاك فكر فى « فكها » إلى قصص قصيرة ، ونشرها فى المجلات كلما فتح له باب النشر [1] . وهذا ماحدث .

ولكن ، ماذا فعل بالمقالات ؟

استمر فى كتابتها ونشرها ، على أى حال ، حتى ظهور روايته الأولى . ومع أنه كان يعد نفسه ، فيما يبدو ، للاستمرار ـ بعد تخرجه فى قسم الفلسفة عام ١٩٣٤ ـ فى تعاطى الفلسفة والكتابة عن همومها ، فيبدو أيضاً أنه وقع فريسة لصراع نفسى بين الفلسفة والأدب ، وقبيل نشر روايته الأولى تلك انتهى الصراع بغير رجعة ،

وانتصر الأدب على الفلسفة ، وتوقف البحث عن الطريق [٢] ، ووجد نجيب محفوظ طريقه فى الرواية ، وإن كان الحنين إلى كتابة المقال والقصة القصيرة لم يتوقف حتى الآن . فمن حين إلى آخر كان - ومازال - ينشر مقالة هنا وقصة قصيرة هناك . ومع أنه جمع معظم قصصه القصيرة المنشورة فى الصحف والمجلات ، وأعاد نشرها فى كتب ، فلم يحاول أن يفعل ذلك مع مقالاته ، وكان إذا سئل عن سر حبسه تلك المقالات العديدة داخل مجموعات الصحف والمجلات أجاب كما حدث أخيراً - بقوله : « كانت لهذه المقالات قيمة فى ذاك الوقت . أما الآن ، ولدينا مفكرون وفلاسفة فليس لها أى قيمة » [٣] .

لقد أحصى الدكتور عبدالمحسن بدر هذه المقالات ، وأعد لها قائمة وضعها فى ذيل كتابه « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » ، ويتبين من هذا الإحصاء أنها تبلغ ٤٦ مقالة فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦ [٤] . ومع ذلك تبين لى أن الدكتور بدر فاته مقال لم يأخذه فى حسابه ، وهو بعنوان : « البيت الكسير الفؤاد » منشور بمجلة « المعرفة » القاهرية فى مايو ١٩٣٣ [٥] ، ويدور حول مسرحية بهذا العنوان لبرنارد شو ، عرضها نجيب محفوظ فى مقاله ذاك مع التلخيص دون تعليق كثير . وبذلك يصبح عدد مقالاته المنشورة فى تلك الفترة ٤٧ مقالة ، وقد تزيد فى المستقبل مع زيادة البحث والتنقيب . ولكن هذه المقالات السبع والأربعين ليست كلها فى

الفلسفة ، فعدد المقالات التى تدور حول موضوعات فلسفية لا يزيد على ١٩ مقالة ، أى أقل من النصف ، فى حين أن باقى المقالات يتوزع على الاجتماع وعلم النفس والأدب والفن بالنسب التالية على التوالى : ٦ ـ ٥ ـ ١٣ ـ ٣ ، مع ملاحظة أن نجيب محفوظ توقف عن كتابة المقالات الفلسفية بعد مارس ١٩٣٦ على الأكثر ، وهو تاريخ ظهور الجزء الثانى من مقاله عن « فكرة الله فى الفلسفة » ، الذى نشره بمجلة « المجلة الجديدة » ، حيث نشر أولى مقالاته فى أكتوبر ١٩٣٠ ، فكأن « المجلة الجديدة » شهدت بدايته ونهايته مع الفلسفة .

هل وجد نجيب محفوظ الطريق ، طريق الرواية ، فى ذلك العام ، ١٩٣٦ ؟

لا يهمنا كثيراً ما يمكن أن يجيب به نجيب محفوظ شخصياً عن مثل هذا السؤال . وهو قد صرح من قبل بأن مرحلة كتابة المقالة الفلسفية انتهت بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب عقب تخرجه ، عام ١٩٣٤ [٦] . ولكننا لن نأخذ بهذا التصريح ، لأنه من قبيل النوايا . والنية وحدها لا تكفى فى الحكم ، فالمهم هو ما يظهر للناس . وروايته الأولى لم تظهر قبل سبتمبر ١٩٣٩ ، أى قبل أن تصدر فى العدد الخاص الذى خصصته لها مجلة « المجلة الجديدة » ، فكأنه وجد الطريق فى ذلك العام ، لا بنشر الرواية وحده ، وإنما بما لاقاه من تشجيع بعد نشرها ، وإذا عدنا إلى قائمة

مقالاته المذكورة لوجدنا برهاناً آخر على أنه بدأ يخطو على طريق الرواية بثبات وإصرار . فهو لم ينشر أى مقالة على الإطلاق من اغسطس ١٩٣٦ إلى نوفمبر ١٩٤٣ ، فى الوقت الذى لم يكف فيه عن نشر القصص القصيرة ، فضلاً عن فوزه بجائزتين على روايتيه التاليتين : « رادوبيس » عام ١٩٤٠ ، « كفاح طيبة » عام ١٩٤٢ . وفى الفترة من نوفمبر ١٩٤٣ حتى آخر ١٩٤٥ لم ينشر سوى سبع مقالات فقط ، ولكنه نشر قصصاً قصيرة ، فضلاً عن نشر رواياته : رادوبيس ، كفاح طيبة ، القاهرة الجديدة ، وبهذه الرواية الأخيرة استهل مرحلته الاجتماعية بعد مرحلته التاريخية فى الروايات الثلاث الأخرى ، ومضى ثابت الخطو ، قوى العزم ، على طريقه الحقيقية .

ولكن ، ماذا كانت كتاباته فى مرحلة البحث عن هذه الطريق ؟

١ ـ لقد ذكر هو نفسه أنه كتب فى تلك المرحلة رواية بعنوان « أحلام القرية » دون أن يكون على صلة بأى قرية ، ظناً منه أن الرواية بنت الخيال ، لا بنت الواقع والخيال معاً . ولكنه لم يستطع نشرها فيما يبدو ، فطواها بين أوراقه كما يطوى الأديب أشياء كثيرة ، أو يمزقها ، فى مطلع حياته (٧) ، ولعله كتب غيرها أيضاً ، ثم لم يجد ناشراً ، فاكتفى ـ كما قال ـ باستخراج قصص قصيرة منها ، ولكنه لم يشرع فى نشر قصصه القصيرة إلا فى عام ١٩٣٢ ، فى حين شرع فى نشر مقالاته قبل عامين من ذلك التاريخ .

ماذا جاء فى هذه المقالات ؟

من الملاحظ بوجه عام أن المقالات تأتى من حيث الكم بعد القصص القصيرة ، فعددها ـ كما أشرنا ـ ٤٧ مقالة فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦ ، فى حين بلغ عدد القصص القصيرة فى الفترة ذاتها ـ كما أحصاها الدكتور بدر ـ ٧٤ قصة . ومع ذلك تكشف هذه المقالات الموزعة على اهتمامات كاتبها فى تلك الفترة عن تنوع هذه الاهتمامات ، ودورانها حول الإنسانيات ، ولا سيما الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، فضلاً عن الأدب والفن . ومن الواضح أن هذا المدار متصل أوثق الاتصال بدراسة صاحبها فى الجامعة ، وتخصصه فى العلوم الإنسانية الثلاثة السابقة التى لم تكن قد استقلت بعد فى جامعاتنا أثناء سنى دراسته (١٩٣٠ ـ ١٩٣٤) ، ومن الواضح أيضاً أن الأدب والفن (١٦ مقالاً) نافسا الفلسفة (١٩ مقالاً) ، مما يشير إلى ذلك الصراع ـ الذى لاحظه محفوظ فى نفسه ـ بين الأدب والفلسفة ، قبل أن ترجح كفة الأدب نهائياً فى الأربعينيات .

وقد لاحظ الدكتور بدر فى دراسته لهذه المقالات السبع والأربعين أن محفوظ طرح فى أولاها ـ بعنوان : «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» ـ أربعة محاور رئيسية فى فكر ، وأن هذه المحاور الأربعة

لم تغب عن كتاباته بعد ذلك ، وأجمل الباحث المحاور الأربعة كما يلى :

١ ـ حياة البشر محكوم عليها بالتطور والتغير ، والتطور شر لابد منه .

٢ ـ الإنسان بطبيعته مؤمن .

٣ ـ التوسط بالاشتراكية بين الرأسمالية والشيوعية .

٤ ـ مستقبل الإنسان مظلم (٨) .

لاحظ الباحث أيضاً أن هذه المقالة الأولى بالذات لا تشى بما تشى به ـ عادة ـ كتابات الشباب من ميل إلى الثورة والخروج على العرف والتقاليد والقيم والغرور والإدعاء والطموح .

وإذا صحت هذه الملاحظة الأخيرة فالملاحظة الأولى حول المحاور الأربعة لا تصح على إطلاقها . فإذا كان محفوظ ينطلق فى مقاله الأول ذاك من أن التطور سنة من سنن الحياة فلم يشر من قريب أو بعيد إلى أن التطور شر لابد منه ، وإنما أشار فى أكثر من موضع إلى أنه قانون يسرى على المعتقدات كما يسرى على الحياة والمدنيات .

يقول محفوظ :

« ليس ثمة شك فى أن استقرار الحياة وثبات المدنيات وسير الأمور فى مجراها الطبيعى خير من ذلك الاضطراب المروع . ولكننا مع ذلك

لا نبتئس بقرب زوال المعتقدات البالية ، ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدها لتحتفظ بمالها من القدسية والمهابة ، ولتضمن لنا حياة هادئة وديعة ، ذلك لأننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران . كما نعتقد أنه مظهر للتقدم العقلى ، ومقياس صادق للتطور الذى يطرأ عليه بين حين وآخر ، فالعقل يهدم المعتنقات القديمة لأنه أصبح لا يسيغها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح نقده لهذه المعتنقات فيها ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختيار والتدبر » (٩) .

ويضيف محفوظ :

« ونحن أيضاً لا نتشاءم من تزعزع الإيمان بالمعتقدات القديمة . ولا نميل إلى التسليم بأن عاقبة ذلك خراب العالم كما يدعى كثير من المتشائمين . وكل ما فى الأمر إن هو إلا ترميم فى الأساس ، أو هو بنيان أساس جديد متين لا نتسرع فى تشييده ، بل نترك ذلك للتطور والزمان ، وهما كفيلان بأن يحققا لنا ما نحلم به من غير أن نلجأ إلى الثورات التى تفوز بالمرغوب ، وتقهر الزمان فى الظاهر بينما هى فى الحقيقة والواقع ليست إلا تخريباً واضطرابا لا يسفران إلا عن تقهقر ورجوع إلى نقطة الابتداء » (١٠) .

غاية الأمر إذن أن محفوظ يرى أن التطور أصاب عصرنا (فى فترة كتابة المقال على الأقل) فجعله « عصر اضطراب وتردد لا مثيل لهما

فى التاريخ » على حد تعبيره ، ومع ذلك فهو يعد « مناهضة الحركات التجديدية إنما هى مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التى لا تناهض ولا تغلب » على حد تعبيره أيضاً ، بل يرى أن الإنسان بطبعه ، وبحكم العاطفة الدينية التى تملأ جوانب نفسه يتشوف دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه ، ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ، ويبذل فى سبيلها من نفسه ماكان يبذل سلفه القديم فى سبيل الله أو قيصر » ، أى أنه يرى لهذه المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية قوة مثل قوة العقائد الدينية .

وحول هذه القوة يقول محفوظ :

« والذى يجدر بنا أن نلاحظه هو أن جميع الأديان الجديدة ترمى إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية . وهى تتفق فى ذلك مع الأديان القديمة مثل المسيحية والإسلام ، ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها إلى إزالة فوارق الطبقات المادية » (١١) .

أين يقف هو نفسه بين هذه « الأديان » الجديدة مثل الشيوعية والفردية والعالمية والاشتراكية التى جاء بها تطور الأفكار والمعتقدات ؟

إنه يتنبأ بأن الاشتراكية هى المذهب الذى سيكون له الفوز ، لأنها تستهوى ـ فى رأيه ـ أفئدة الساخطين والفقراء وهم السواد الأعظم من البشر ؛ ولأنها أيضاً تسد النقص الملموس الناتج عن التقدم

العلمى وظهور المخترعات والآلات ، ولأنها أخيراً وسط بين نظامين يتأفف منهما المتدينون - على حد تعبيره - وهما الشيوعية والفردية (الرأسمالية) « وقد أخذت منهما حسناتهما ونفضت عنها نقائصهما الظاهرة » . وحتى لو خاب أملنا فى الاشتراكية - كما يقول فى ختام المقال - فليس معنى ذلك الرغبة فى الرجوع إلى الحال الأولى السيئة - أى الحال الحاضرة - وإنما معناه أنه يزيدنا » إيماناً بالتطور الذى هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد » (١٢) .

وعلى ذلك يسقط المحور الأخير الذى استخلصه الدكتور بدر من المقال دون أساس أو أرضية . فليس مستقبل الإنسان مظلماً عند نجيب محفوظ فى هذا المقال على الأقل ، وليس ثمة إشارة إلى ذلك فى ثنايا المقال ، فضلاً عن أن وجود مثل هذا التصور يهدم فكرة التطور - من أساسها - عند نجيب محفوظ على الأقل أيضاً ، فى حين صرح هو نفسه - كما رأينا قبل قليل - بأنه ليس من المتشائمين .

بناء على هذا نستطيع أن نعيد صياغة المحاور الأربعة السابقة على الوجه التالى :

١ - حياة البشر ومعتقداتهم محكوم عليها بالتطور والتغير .
٢ - الإنسان بطبيعته مؤمن .

٣ ـ المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية لها قوة العقائد الدينية .

٤ ـ الاشتراكية مذهب المستقبل .

غير أن ما يلفت الانتباه فى المقال ـ بعد هذا كله ـ هو أنه يبدو من إنشاء رجل محنك ، واع بعصره ، خبير بأفكاره ، لا من صنع فتى لم يبلغ التاسعة عشرة من عمره وقت نشره ، بل يبدو الفكر الذى يحمله المقال واضحاً بغير إغراق فى المصطلحات ، بالرغم من فقدانه خاصية التحليل . وليس من المفروض ـ بالطبع ـ أن يفكر فتى فى مثل تلك السن كما يفكر الراسخون فى العلم . ولكن الحصيلة فى النهاية تنبىء عن أن كاتب المقال مرتب الفكر ، بسيط العبارة ، واضح المعنى . أما المحاور الأربعة السابقة فلها انعكاساتها الواضحة فى تفكير صاحبها وأدبه التاليين على السواء ، وكأنها الأرضية التى تحرك عليها ذلك الفكر ، وهذا الأدب ، مما يضيق المقام عن بحثه فى هذا السياق ، وإن كنا نكتفى بالإشارة إلى موضعها البارز فى رواياته ـ بصفة خاصة ـ ولا سيما ثلاثيته المعروفة .

أما مقالاته التالية فقد تنوعت بين عرض أفكار الفلاسفة القدماء والمحدثين ، مثل سقراط وأفلاطون وبرجسون وكانط ، وبيان معنى الفلسفة ونظريات علم النفس واللغة ، وتلخيص الأعمال الأدبية المشهورة لأدباء أوروبيين مثل تشيكوف وموليير وإبسن وشو ، وشرح

بعض معانى الفن عند ميكائيل أنجلو وصلة الفن بالثقافة ، فضلاً عن آراء متفرقة حول المرأة والوظائف العامة ، والحب والغريزة الجنسية ، وأدباء عصره مثل العقاد وطه حسين وسلامة موسى وسيد قطب ، والقراءات فى الكتب ، والترجمة .

ويستوقفنا بعض هذه المقالات لما فيها من أهمية ، وصلة بأعماله الروائية ، وتأكيد لأفكاره التى طرحها فى مقاله الأول .

فى مقال بعنوان « الله » (١٣) ناقش نجيب محفوظ فكرة الله كما عرض لها الفلاسفة قديماً وحديثاً ، وصلة الفكرة بالدين ، وقال إن حياة الإنسان ـ منذ كان ـ تشهد بأن الدين عنصر جوهرى فيها ، له دوره الجليل فى ضمير الإنسان وحياته الاجتماعية . ومن ثمة كانت فكرة الله محور الدين وروحه ، ومطلب المفكرين والعلماء ، وقد ذهب هؤلاء ثلاثة مذاهب ـ كما يقول ـ فى تقدير الله ، فالفلاسفة رأوه بعين العقل والمنطق ، وعلماء الاجتماع رأوه بعين المناهج العلمية مستعينين بالتجربة والاستقراء ، والمتصوفة رأوه بعين القلب والشعور . ولكن محفوظ لم يسعفه حيز المقال لاستيعاب آراء هؤلاء وأولئك فتوقف عند الفلاسفة ، ثم أكمل عرض آراء الاجتماعيين والمتصوفة فى مقال آخر بعنوان « فكرة الله فى الفلسفة » (١٤) ، ومع ذلك ظلم الفريقين الأخيرين حين خصهم بثلاث صفحات مقابل خمس صفحات للفلاسفة . ثم تساءل فى ختام مقاله الأخير :

« والآن فلنسأل أنفسنا هذا السؤال » :

« ماالذى تتركه فى النفس جميع هذه الآراء من الأثر ؟ »

« إن البراهين العقلية تمهيد حسن ولفت قيم ، ولكنها لا تبلغ بالإنسان درجة الاعتقاد الحقيقى . وإنى لأجد نفسى بعد الإطلاع عليها حيث كنت من القلق والاضطراب » .

« الرأى الصوفى يقف الإنسان حياله مكتوف اليدين ، لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها ، ولكن تجربته تشمل الحياة بأسرها ، وهى أعز من أن يجازف بها الإنسان » .

« على أن الله موجود فى صميم القلب بمعنى آخر . إذ توجد عاطفة التدين فى النفس الإنسانية . وهى شعور إنسانى جوهره السمو ، ومظهره آيات التقديس والجلال التى نعبدها فى النفس والطبيعة . وقد يغالى الاجتماعيون عندما يردون هذا الشعور إلى المجتمع ، كما قد يخدع الفلاسفة عندما يتصورونه أفكاراً مجردة قوامها المنطق .

« نعم .. إن الله الذى تعرفنا به الكتب المقدسة فوق كل برهان أو دليل . ولا حيلة للإنسان فى الإيمان به أو الإنكار له . ولكن يبقى لنا إيماننا الطبيعى الذى به نقدس ونعبد كل جليل وجميل فى النفس والكون » (١٥) .

ومع أن هذه الفقرة هى وحدها الأصيلة فى المقال وسابقة فهى تكشف عن خاصية بارزة فى فكر نجيب محفوظ وكتاباته ، ظهرت فى

أول مقال قرّبنا ، ثم ظهرت بعد ذلك فى مقالاته وكتاباته الأخرى ، وهى خاصية الاعتدال أو الوسطية ، التى تطالعنا بوضوح منذ أولى محاولاته فى الكتابة . وبغير أخذها فى الاعتبار نفقد الكثير من الموضوعية عند الحكم على نجيب محفوظ . فهو بعد أن يعرض على قارئه الموضوع من شتى أطرافه المتاحة يتخذ موقفا وسطا عند استخلاص نتيجة العرض . وهو إذا دعى إلى الاختيار مال إلى عدم التطرف .

يظهر ذلك بوضوح أيضا فى مقاله « الفن والثقافة »[١٦] فهو يستهله بتعريف الفن على النحو التالى :

« نستطيع أن نقول بوجه عام إن الفن هو التعبير عن العاطفة . وهو تعريف واف ، من حيث أنه لا يميل إلى مذهب من مذاهب الفن خاصة ، ولا يجنح إلى فلسفة من فلسفاته دون غيرها »[١٧] .

وبعد هذا التعريف العام الوسطى الطابع يمضى محفوظ فى بيان عدم تعارض مذاهب الفن المختلفة معه ، مثل « الإيدياليزم » التى تعنى المثالية فى الفلسفة ، و «الرياليزم » التى تعنى الواقعية . وهو لا يتحيز لأحد هذين المذهبين اللذين رسم اسميهما على النحو الذى أثبتناه . ولكنه حين بفصل القول فى تعريف الفن يميل دون مراجعة إلى المثالية والرومانتيكية ، فيقول إن غرض الفنان الأول والأخير هو « الشعور الصادق والتعبير عن هذا الشعور تعبيراً جميلاً » حتى حين

يستزيد الفنان من خبرة العقل والثقافة ، لأن مثل هذه الخبرة لا تتعارض مع التعبير عن العاطفة . وبذلك لا فضل للفن الثقافى على الفن الفطرى ، أو العكس ، ولكن الفضل فى عمد المغالاة فى التفريق بينهما . « فالفن يعبر عن العاطفة ، والعاطفة تؤدى عن فطرة الفنس الداخلية وفطرة الكون الخارحية . وهذه الفطرة ـ فى النفس والكون ـ تبدى عن عوالم خفية لا ترى بالعين الساذجة إذا صوب إليها نور العلم . فلا يوجد ـ والحال كذلك ـ فن فطرة وفن ثقافة ، وإنما الفن واحد من حيث وسائله ، واحد من حيث موضوعه .. وهو لن يؤدى مهمته أكمل الأداء مالم يؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة »[١٨] .

كان هذه آراء لم تكن جديدة وقتها . فقد سبقه إليها العقاد وإسماعيل مظهر وسلامة موسى. ولكن نزوعه إلى الإعتدال والوسطية فى أحكامه هو الجديد فى الأمر .

ويمكن أن نضيف إلى هذه النزعة الوسطية نزعة أخرى عقلانية ، تظهر بدورها فى فكره وأعماله . وكلتاهما رافقته منذ البداية ، ومالت به نحو كراهية التعميم .

فى مقالة « الحب والغريزة الجنسية »[١٩] الذى ظهر قبل المقال الأخير بنحو عامين عالج موضوعا يتمشى مع دراسته لعلم النفس . وقد استهله بقوله :

« لا نبالغ ولا نلهو بالكلام إذا قلنا إن الحب يلعب دورا فى حياتنا

لايدانيه فى أهميته وخطورته دور أى عامل آخر من تلك العوامل التى تقوم عليها حياتنا الطبيعية وحياتنا الاجتماعية ، بل هو يكاد يكمن خلف كل وجه من وجوه النشاط كما تكمن نسمة الحياة فى كل عضو حى تدفعه وتوجهه . ولعلك تعلم أن من العلماء من يضيف إليه كل نشاط فى حياة الإنسان لا يستثنى من ذلك شيئا . على إننا نتجنب دائما الأحكام العامة الشاملة ونتوجس منها خيفة شك ، فلنقنع إذن بالإعتراف له بمكانة خطيرة فى حياة الفرد والمجتمع » .

لقد أكسبته الوسطية والعقلانية فى الفكر خاصية أخرى حددها هو بنفسه فى السطرين الأخيرين من الفقرة السابقة ، وهى خاصية المحايدة والموضوعية عند تناول الأمور . ولكها ــ بغير شك ـ نتاج لتكوينه العقلى وتربيته الجامعية ودراسته للفلسفة والمنطق .

وعنده أن الحب مرتبط بالغريزة الجنسية ، ولا يمكن فهمه بغير فهمها . ولذلك فقد حاول أن يبسط للقارىء حركة هذه الغريزة داخل الجسم الحيوانى ، بما لا يخرج عما درسه بالجامعة فيما يبدو . فلما لم يسعفه الحيز وعد بالكلام عن الحب فى مرة أخرى . ثم أوفى بوعده ، ولكنه لم يطرح اجتهادات بمقدار ما طرح قراءاته الدراسية فى الموضوع على نحو ما فعل فى هذا المال عن صلة الحب بالغريزة الجنسية[٢٠] .

توقف نجيب محفوظ على أى حال عن كتابة مثل هذه المقالات

المتصلة بالعلوم الإنسانية ، فى الفلسفة والاجتماع والنفس ، بعد مقاله « الفن والثقافة » الذى ظهر فى أغسطس ١٩٣٦ . وبعدها انقطع تماما عن كتابة المقالات من أى نوع حتى ظهر أول مقال له بمجلة « الأيام » التى كان يصدرها ويحررها الشاعر الزجال الفكه حسين شفيق المصرى فى الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٤٨ . ففى ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣ ، أى بعد انقطاع نحو سبع سنوات عاد محفوظ إلى كتابة المقالات ، ولكنه لم يعد إلى الفلسفة والاجتماع والنفس ، وإنما شرع يكتب عن قراءاته الأدبية والفنية منذ ذلك التاريخ .

هل كان ذلك نتيجة تدهور وضع الصحف والمجلات التى نشرت له حتى توقفه ؟

لقد تدهورت أوضاع مجلة « المجلة الجديدة » بعد ظهور مجلة « الرسالة » فى يناير ١٩٣٣ . وكان ظهور « الرسالة » نصف شهرية ، ثم أسبوعية فى آخر ذلك العام ، سببا فى تدهور أوضاع المجلات الأخرى ذات الطابع الثقافى التى نشرت لنجيب محفوظ . فقد توقفت مجلة « المعرفة » الشهرية عام ١٩٣٤ ، وكذلك صحيفتا الجهاد والسياسة الأسبوعية .

هل كان ذلك أيضا نتيجة انتهاء الصراع داخل نجيب محفوظ بين الفلسفة والأدب ؟

لقد بدأ وجهه الحقيقى كروائى فى الظهور عندما نشرت له « المجلة

الجديدة » رواية « عبث الأقدار » فى سبتمبر ١٩٣٩ ، ثم توالت رواياته بعد ذلك . فهل كان التوقف نتيجة الاشتباك الفعلى مع ذلك الفن المركب الذى يستلزم شيئا من التفرغ والصبر والدأب ، أعنى فن الرواية ؟

أغلب الظن أن التعليل الأخير كان له نصيب الأسد فى ذلك التوقف المفاجىء عن كتابة المقالات ، ثم يأتى بعده التعليل الأوسط فالتعليل الأول .

غير أن محفوظ لم يعد إلى الإنسانيات عند عودته إلى كتابة المقالات كما سبق أن أشرنا . ومعنىّ هذا أنه حسم الصراع تماما لحساب الأدب والفن ، بل لحساب الأدب أولاً وأخيراً .

ويستوقفنا فى مقالاته الأدبية هذه مقالان : أحدهما ينتمى لفترة الغزارة إذا صح التعبير ، وهى الفترة من بداية النشر عام ١٩٣٠ حتى توقفه عام ١٩٣٦ ، وقد نشر خلالها ٤٠ مقالاً . والآخر ينتمى لفترة الإقلال فى كتابة المقالات ، من بداية عودته عام ١٩٤٣ حتى عام ١٩٥٢ ، وقد نشر خلالها أقل من نصف ما نشره فى الفترة الأولى ذات الغزارة الواضحة .

فى مقاله الأول بعنوان « ثلاثة من أدبائنا »[٢١] يتناول محفوظ ثلاثة من صناع « الانتقال والتوجيه » ـ على حد تعبيره ـ فى نهضتنا الأدبية ، التى تودع ـ وقتها كما يقول ـ عصر الانتقال ، لكى تستقبل

عصراً جديداً ثابت الأسس ، واضح الأغراض وهؤلاء الصناع الثلاثة هم على التوالى : العقاد وطه حسين وسلامة موسى . وكانوا فى ذلك الحين عام ١٩٣٤ أشهر أقرانهم من صناع النهضة الأدبية ، وأكثرهم إثارة للجدل والخلاف وتأثيرا فى شباب المثقفين والأدباء .

وقد تحدث محفوظ عن الثلاثة حديث الأديب الشاب ، القارىء لهؤلاء ، والمعجب بأفكارهم . ونبه قارىء المقال إلى هذا المنطلق ؛ غير مدع أنه ناقد أو مؤرخ . وقال عن العقاد إنه « رجل البداهة » ، أو الفطررة البصيرة ، أو الإحساس الصادق ، أو الطبع السليم ، على حد تفسيره . وعَدَّه شاعراً فنانا قبل كل شىء ، ثم مجدداً ثائراً على التقليد والفناء فى الغير ، داعياً إلى تحرير العقل والشعور . وقال عن طه حسين إنه « رجل الذكاء » مما يظهر فى بساطته وسخريته ، وعَدَّه عدوا للغموض والتعقيد ، أقرب إلى السهل الممتنع ، قاده ذكاؤه إلى الشك الذى أصبح أساس البحث عنده مثلما أصبح عمله فيه نموذجا للمفكرين ومؤثرا كبيراً فى بعث الآثار الأدبية الإسلامية . ثم قال عن سلامة موسى إنه يمتاز بتفكير عملى ، لا يكترث كثيراً للنظريات ، ولا يركن إلى النظر المجرد والتأمل الفنى . وعَدَّ الإصلاح الاجتماعى أهم شواغله . ومن هذا الشاغل نبعت دعوته للتجديد الدينى ، وتحرير المرأة ، ورقى الفلاح والعامل ، وتحقيق الوطنية الاقتصادية ، وتجديد الأدب . ومن أسلوبه فى الدعوة بمخاطبة النفوس وتوضيح العبارة

وتقصيرها ترسخ مبادئه ويؤثر فى أعدائه قبل أنصاره . ثم أنهى محفوظ المقال بتعميم كاسح على عادة كتاب الصحافة فى ذلك العهد فقال « إن العقاد هو روح النهضة الأدبية ، وطه حسين عقلها ، وسلامة موسى إرادتها » .

من الواضح أن العقاد وطه وموسى كانوا أقرب صناع النهضة الأدبية إلى عقل الشاب نجيب محفوظ وقلبه ، مع الأولوية للعقاد الذى احتل نصيبا أعلى من نصيب زميليه فى المقال . وليس من الغريب أن يكون تناوله للشخصيات الثلاث أقرب أيضا إلى الإعجاب والمجاملة . ولكن هذا الإعجاب وتلك المجاملة ينضجان فى المقال الآخر الذى أشرنا إليه ، ويتحولان إلى مناقشة واعية لبعض أفكار العقاد عن القصة . ولم يكن هذا النضج بتأثير مرور الزمن وحده ، فقد نشر المقال بعد ١١ سنة من نشر المقال الأول ، ولكنه كان أيضا بتأثير مرور زمن لا بأس به على ممارسة نجيب محفوظ لكتابة القصة القصيرة والرواية معا .

يحمل المقال عنوان « القصة عند العقاد »[٢٢] . ومع ذلك كان الأحرى أن يكون العنوان « دفاع عن القصة » ، لأنه دفاع حار وموضوعى عن الفنون القصصية رداً على العقاد الذى نشر وقتها كتابه « فى بيتى » . وفى ذلك الكتاب قلل العقاد من شأن القصة أمام الشعر والنقد ، وقال قولته المشهورة : « إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذى يعطيكه بيت كهذا البيت :

وتلفّتت عينى فمُـذ بَعُـدتْ ∴ عنى الطلـولُ تَلَفَّت القلبُ

ولكن نجيب محفوظ استفزه هذا القول وغيره فناقش العقاد فيه ، ودافع عن القصة المظلومة ، وقال إنها « سيدة فنون الآداب دون منازع لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية ، هى الفن الذى جذب إليه أكبر عبقريات الأدب فى جميع الدنيا المتحضرة المثقفة » ، وأضاف إنها « لا ترمى لمغزى يمكن تلخيصه فى بيت من الشعر ، ولكنها صورة من الحياة .. ولا تحسبن التفاصيل فى القصة مجرد ملء فراغ ، ولكنها ميزة الرواية حقا على فنون القصة الأخرى وفنون الأدب عامة . وهى لم توجد اعتباطا ، ولكنها جاءت نتيجة لتطور العصر العلمى العام ، فالعلم هوْ الذى وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل ، بعد أن ركزته الفلسفة طويلا فى الكليات » .

ثم ناقش محفوظ قولة العقاد المشهورة السابقة فقال :

« أما الشاعر فقد تصور المعنى ، وليس هو بالبعيد المنال ، وصبه فى هذا القالب الجميل . أما القاص فينبغى أن يتصور إلى ذلك ذكراً وأنثى ، ويتخيل لكل منهما نموذجا بشريا خاصا . وعليه أن يصور زمانا ومكانا ، وموقف وداع ، تارة محسوسا تلتفت فيه الأعين ، وتارة معنويا يتلفت فيه القلب . فليس هذا العرض هو نفس البيت ولا أكثر ، ولكن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الشجرة النامية ذات الزهر والثمر والبذرة الضئيلة »[٢٣] .

هذا عن المقياس الأول الذى اعتمده العقاد فى ترتيب الآداب ، وهو مقياس الأداة بالقياس إلى المحصول . أما المقياس الآخر ، وهو الطبقة التى يشيع بينها كل فن من الفنون فقد رد محفوظ بقوله :

« يريد العقاد أن يقول : إن القصة تنتشر فى طبقة لا يتناول إليها الشعر ، وإذن فالشعر أرقى من القصة . وهذا قول وجيه من الظاهر ، ولكنه لا ينطوى على شىء خطير . فمجرد انتشار فن فى طبقة لا يدل على شىء مالم نبحث أسباب انتشارره . فالموسيقى تنتشر فى جميع الطبقات حتى بين الأميين ، فهل يقال إن النحت مثلا أرقى منها ، لأنه لا يكاد يتذوقه إلا رواد المتاحف ؟ ثم ما هى القصة المنتشرة حقا ؟ أليس هى قصة الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل ؟ وكل أولئك ليس من القصة الفنية فى شىء .. أجل إن القصة لا تزال أعظم انتشارا من الشعر . ولكن أكان ذلك لسيئة فيها أم لحسنة ؟ إن الخاصة التى تقرأ الشعر الرفيع وتتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها »[٢٤] .

أما انتشار القصة فى طبقات أخرى غير طبقة الخاصة هذه فذلك لحسنتين معروفتين فى ذلك الفن هما « سهولة العرض ، والتشويق » كما يقول محفوظ . وليس فى هاتين الحسنتين عيب يجريح الذوق السليم أو يحط بالفهم الرفيع كما يقول أيضا ، فضلا عما تحويه القصص من قيم إنسانية مثلما يحوى الشعر الرفيع . « فهل يكره

العقاد ذلك أو أنه يحب كأجداده كهنة طيبة أن يبقى فنه سرا مغلقا إلّا على أمثاله من العباقرة ؟! »[٢٥]

ومع ذلك فهناك أسباب أخرى تفسر انتشار القصة هذا الانتشار الذى جعل لها السيادة المطلقة ـ كما يقول ـ على جميع الفنون الجميلة . وأهم هذه الأسباب فى رأيه أن عصر العلم الذى نعيش فيه يحتاج حتما « لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال » وبذلك تكون القصة « شعر الدنيا الحديثة » ، فضلا عن مرونتها واتساعها لجميع الأغراض ، مما يجعلها فى النهاية « أبرع فنون الأدب التى أوجدها خيال الإنسان المبدع فى جميع العصور » .

كان هذا المقال الأدبى آخر ما نشره نجيب محفوظ فى الفترة التى حددها الدكتور بدر لبحثه فى مقالاته وقصصه الأولى (١٩٣٠ ـ ١٩٤٦) . وقد عدّ المقال أهم مقالات محفوظ الأدبية فى تلك الفترة . وهذا حكم موضوعى عادل .

غير أن نجيب محفوظ لم ينقطع عن كتابة المقالات ونشرها بعد هذا المقال ، وإن كان أقلّ إقلالاً شديداً فى الكتابة والنشر على السواء ، حتى آخر الفترة التى حددناها لهذا البحث ، أى حتى عام ١٩٥٢ . ويستوقفنا فى مقالاته القليلة جدا فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٢ مقال قصير كتبه عن رواية « على باب زويلة »[٢٦] لمحمد سعيد

العريان ، وهو ثانى مقال يكتبه عن أصدقائه وأبناء جيله ممن احتفوا برواياته وكتبوا عنها بعد مقاله عن كتاب « التصوير الفنى فى القرآن »(٢٧) لسيد قطب . ومن الملاحظ أنه نشر هذين المقالين بعد نشر العريان وقطب لمقالاتهما عن رواياته كما سنلاحظ فى الفصل التالى .

ويبدو هذا المقال القصير الذى نشره محفوظ ، عام ١٩٤٧ ، عن رواية صديقه العريان على شيء كبير من النضج ، مثل مقاله الأخير عن القصة عند العقاد . فهو يستهل المقال بقوله :

« للقصة التاريخية أنواع شتى ، وإن كان التاريخ يجمعها فى جنس واحد . فمنها ما يهدف إلى إحياء فترة من التاريخ يجسم مكانها وزمانها ، ويعرض أحداثها ، ويقص من أنباء جدها ولهوها . ومنها ما يحمل من التاريخ إطاراً لقصة خيالية ، لا تكاد تلم بحقائق التاريخ إلا فى رفق قد يستبيح الجور عليها كثيرا أو قليلا . ومنها ما يتخذ من التاريخ محوراً يلتقى عنده الماضى بالحاضر ، وتدور حوله أحداث الزمان ، يكرر آخرها أولها ، ويعكس حاضرها ماضيها ، فيشيد فلسفة ، أو يسوق نقداً ، أو يصور مأساة متجددة أبداً يأبى مغزاها أن يتقيد بزمان بعينه » .

وبعد هذه المقدمة الواعية أدرج محفوظ رواية « على باب زويلة » فى النوع الأول من القصة التاريخية ، وهو إحياء الفترة التى دارت فيها القصة ، وإن كان بها ـ كما يقول ـ لمسات وصور تقرب أسباباها

إلى أسباب النوعين الآخرين . ولكنه عاب على المؤلف جموح خياله فى بعض أطرافها ومجافاته للمنطق وطبائع الأشياء فى نواح أخرى . ومع أنه امتدح لغة المؤلف الرصينة المتسامية للقوة والبلاغة ، ومقدرته على التصوير المؤثر فى بعض الفصول ، فقد أخذ عليه فى أكثر فصول الرواية ميله إلى قص التاريخ بلا تصوير ولا رسم ولا حركة . وانتهى إلى بنه من الصعب تناول فترة قوامها ثلاثون عاما من عمر مصر فى خير محدود (٣٥٠ صفحة) ، وأنه كان من الأوفق لو أن المؤلف اقتصر على تصوير جانب من هذه الفترة الطويلة .

نعود بعد هذا كله إلى دراسة الدكتور عبدالمحسن بدر لمقالات محفوظ حتى عام ١٩٤٦ . وقد أشار إلى تشاؤم نجيب محفوظ فيما يتعلق بتوظيف المرأة فى الحياة العامة على ضوء مقاله « حول موضوع المرأة والوظائف العامة » فقد ذكر محفوظ إن اليوم الذى تتساوى فيه المرأة فى الوظائف مع الرجل « بعيد جدا » ، وإن منافسة الفتاة للفتى ستؤدى إلى « ازدياد التعطل بين الشباب نتيجة لمزاحمة الفتيات لهم . وفى هذه الحالة يصبحون خطراً على المجتمع »[٢٨] . ومع ذلك لم يضع الباحث هذا المقال بالذات فى سياقه التاريخى . فتاريخ نشره هو ١١ أكتوبر ١٩٣٠ ، أى يوم لم يكن محفوظ قد بلغ التاسعة عشرة ، فضلا عن أن تكوينه المحافظ المعتدل يتسق مع تنبؤه ببعد اليوم الذى تتساوى فيه المرأة بالرجل فى الوظائف العامة . فقد مضى على ذلك

التاريخ أكثر من عشرين عاما حتى تمت تلك المساواة بشكل عام بعد ١٩٥٢ . ويوم صرح محفوظ برأيه ذاك كانت مشكلة توظيف المرأة فى مصر قضية اجتماعية مثارة وسط ظروف الثلاثينيات الصعبة التى انتشرت فيها البطالة على نحو مزعج . فليس فى الأمر إذن تشاؤم ولا رجعية .

وقد أشار الباحث أيضا إلى أن مقالات محفوظ الأولى هذه ، حتى ١٩٤٦ ، « يسيطر عليها الطابع الموسوعى »[٢٩] وليس فى هذا الحكم أيضا ما ينم عن الموضوعية ، لأن هذه المقالات تنوعت بتنوع دراسة محفوظ واهتماماته الأدبية والفنية كما سبق أن أشرنا ، وكما تشير إليه عناوينها فى قائمتها التى أوردها الباحث نفسه . فهى لم تتطرق إلى الموضوعات العلمية البحث ، ولا إلى كثير من العلوم الإنسانية مثل الجغرافيا والاقتصاد والإدارة ، وإنما دارت حول دراسة محفوظ الجامعية فى الفلسفة والاجتماع وعلم النفس ، وهوايته للأدب والفن ، فضلاً عن أنها لم تتخذ أسلوب الموسوعات فى المعالجة مثل الإيجاز والحياد والإحاطة .

أما ما أشار إليه الباحث من نفور نجيب محفوظ فى هذه المقالات من الفلسفة المادية وترحيبه بالفلسفة الروحية ، أو المثالية بمعنى أدق ، فأمر صحيح يؤكده إعجاب محفوظ بالفيلسوف الفرنسى برجسون وفلسفته فى الحدس وإعلاء الشعور على العقل ، وكذلك

يؤكده تفوق الحس الدينى عند محفوظ ، وحيرته بين الفلسفة والعلم . ومع ذلك كان يجمع إلى هذا كله الميل إلى التأمل العقلى بالآخرين ، كما لاحظ الباحث[٣٠] .

وقد لاحظ الباحث أيضا أن المقالات السياسية الثلاث التى نشرها محفوظ عام ١٩٤٣ ، كانت فى تأييد حزب الوفد وبعض زعمائه ، مثل نجيب الهلالى الذى كان إعجاب محفوظ به « يكاد يقترب كثيرا من النفاق ، فضلا عن الهجوم على الشيوعية (فى مقاله الثالث) وتفضيله الإشتراكية النيابية عليها بحيث « تتحقق مع الحرية الكاملة وتتم بالحوار والإقناع »[٣١] .

ثم تأتى مقالاته فى الفن والأدب ، فيلاحظ الباحث أنها تتدرج « فى تصاعد مستمر من الضعف والحيادية فى العرض إلى القوة والعمق »[٣٢] . بل إن « السمة الفكرية العامة التى تسيطر على أفكار كاتبها ـ حين يبدى رأيه ـ هى سمة الميل إلى المحافظة ، ومحاكمة الأدباء أخلاقيا أكثر من محاكمتهم فنيا ، ثم اعتبار عالم الأدب والفن عالما سماويا يجب أن يظل بعيدا عن العالم المادى الأرضى الدنس »[٣٣] وإذا كانت هذه المقالات حافلة بالتعميمات فهى تكشف عن أن ذوقه فى الغناء والموسيقى ، مثلا ، ذوق محافظ . فعنده أن أم كلثوم لايدانيها أحد ، وأن « كل مطربة مثل أسمهان أو ليلى مراد بالقياس إليها تراب يريد أن يقارن نفسه بالسماء »[٣٤] . وعنده

أيضا أن الموسيقى زكريا أحمد مبدع أصيل ، فى حين أن محمد عبدالوهاب مُعِد مُقتبِس ، وأن « الفن لا يقاس بالقدم أو الحداثة ، ولكن بالجمال الذى يحلق فوق معايير الزمن »[٣٥] كما يلاحظ الباحث فى حديث محفوظ عن الكتاب الأوروبيين ، وعرضه لأعمالهم أنه « يحاكم تاريخ حياة الكاتب أخلاقيا ، معتمداً فى حكمه على أساسين : الأساس الأول مدى إخلاص الكاتب لفنه ، والأساس الثانى مدى إيمانه »[٣٦] .

وهذه كلها ملاحظات لا يعوزها الصواب ، ولا يقلل من شأنها قول الباحث فى الحكم على نجيب محفوظ إنه مفكر مثالى ، يعتقد أن الكائن البشرى ذو طبيعتين متناقضتين متعاديتين : طبيعة غريزية حيوانية تقوده إلى الهلاك ، وطبيعة روحية مثالية تقوده إلى جنة الأرض . والطريق الوحيد للخلاص فى مثل هذا التناقض هو ـ كما يقول الباحث ـ محاولة قهر الجانب المادى الحيوانى الغريزى فى الإنسان . فمن يسيطر على غرائزه ، ويضبطها ، ويسمو عليها يدخل جنة نجيب محفوظ على حد تعبيره[٣٧] فهذا حكم آخر له سنده ـ عند الباحث ـ فى الكتابات المحفوظية الأولى ، مقالية أو قصصية .

غير أن هذه الملاحظات لا تنفى فى النهاية أن نجيب محفوظ كان فى تلك الفترة المبكرة يبحث لنفسه عن طريق فى الكتابة ، والباحث عن الطريق كثيرا ما يدخل فى شعاب لا توصل إلى الطريق الأساسية التى

يفكر فى اتخاذها . ومع ذلك كانت المقالة شعبا هدته إلى طريق الرواية ، مثلما كانت القصة القصيرة ، وإن كانت شعباً غير مباشرة . فمن الواضح فى أعماله الروائية الأولى أنها انتفعت بخبرته فى الفلسفة والمنطق والتركيب والتحليل والحس الجمالى . وكل هذه أمور قامت فيها المقالة بدور المسبر والمختبر . فلما استقر على الرواية بعد ١٩٣٩ ، لم يعد إلى المقالة إلا لماماً ، حين قصرت الرواية فى التعبير عن رأيه أو رؤيته . ومن الواضح أيضاً أن انقطاعه عن المقالة فى الفترة من أغسطس ١٩٣٦ إلى ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣ كان لحساب الرواية ، وإن ساعدت عليه الظروف التى أشرنا إليها من قبل .

ومع أن محفوظ لم يضف جديداً بهذه المقالات إلى حصيلة أعلام عصره من المقاليين ، ولاسيما الثلاثة الذين أعجب بهم ، فمما لا شك فيه أنه لم يعقد العزم على أن يكون واحداً منهم ، ولا أن تكون المقالة أكثر من وسيلة مؤقتة ، أو مرحلية ، لتوصيل الأفكار والرؤى . وكانت تلك هى حدوده ، على الرغم من تنوع موضوعات مقالاته وتعدد مجالها .

٢ ـ أحصى الدكتور عبد المحسن بدر لنجيب محفوظ نحو ٧٤ قصة قصيرة نشرها فى الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٦[٣٨] . ودرس هذه القصص دراسة جيدة ، وخرج من دراسته لها ببعض الملاحظات والأحكام المهمة .

ومن هذه الملاحظات قوله :

« من الصعب أن يبحث الباحث عن رؤسة متكاملة لمؤلف تكشف عنها هذه القصص القصيرة التى قدمها نجيب محفوظ فى بداية حياته الأدبية ، ويزداد الأمر صعوبة إذا حاولنا تبين هذه الرؤية من نسيج الحكاية التى يقدمها المؤلف . ويبدو أن المؤلف كان يعتقد فى هذه المرحلة من حياته الأدبية أن الحكاية التى تستحق شرف حكايتها هى الحكاية التى تحتوى على مفارقة عجيبة ومدهشة »(٣٩) .

وقوله :

« تتجه المفارقات والمفاجآت فى أغلب القصة إلى الكشف عن حكمة تقليدية يعرفها الجميع ، وتتمثل فى طبيعة الدنيا الغرورة التى لا تفاجئك إلا بما يسىء دائما »(٤٠) .

يرتب الباحث على ذلك أن الرؤية التى يقدمها محفوظ فى هذه القصص عموما رؤية تقليدية ، عامة ، متخلفة ، أى انها لا تخص المؤلف وحده بمقدار ما تشيع فى قصص العصر على نحو عام . فهكذا كانت القصة فى العشرينيات والثلاثينيات ، لم ينجح من إطارها الضيق هذا إلا القليل النادر . ولكن الباحث حين وضع فى ذهنه روايات نجيب محفوظ الأولى استطاع أن يكتشف فيها بعض الصور والجزئيات الزاحفة إليها من تلك القصص القصيرة الأولى ، واستطاع أن يكتشف أيضاً أن بعض هذه القصص « يكاد يكون

هيكلا عظميا لروايات قدمها نجيب محفوظ بعد ذلك » ، مثل قصة « القيىء » التى تكاد تعيد علينا قصة محجوب عبدالدايم الانتهازى المدمر فى رواية « القاهرة الجديدة » ، مع اختلاف فى الدلالة والتفاصيل[٤١] .

وفى هذه القصص أيضا لاحظ الباحث الحضور المستمر للمؤلف فى مقدماته الطويلة ، وتعليقاته الختامية ، ومخاطباته المباشرة للقارىء ، وتفضيله للإنسان المسيطر على شهواته المادية وطموحاته الدنيوية ، وإعلائه للمرأة الأم المضحية بكل شىء من أجل إسعاد أولادها .

« لعل أخطر ما يميز هذه المجموعة من قصص نجيب محفوظ الأولى يتمثل فى سيطرة الطابع التجريبى » كما يقول المؤلف[٤٢] فهى تكاد فى غالبيتها تمثل روايات طويلة اختصرها فى قصص قصيرة ، وتقوم على المفارقة العجيبة والمدهشة ، وسيطرة المؤلف عليها سيطرة كاملة بأسلوب مباشر وخطابى ، دون إيجاد رابطة سببية واضحة فى الأحداث إلا صيغ الحكاية الشعبية ، مثل : ودارت الأيام ، وحدث دات يوم ، مَرَّ زمان ، إلخ . وبذلك صار للقصة نمط ثابت يكاد لا يتغير . فهى تبدأ بمقدمة مباشرة على لسان المؤلف ، ثم تليها القصة مروية على لسانه أيضاً ، وتنتهى بخاتمة تصلها بالمقدمة السابقة ، حتى يكاد الجزآن الأول والأخير ينفصلان عن القصة ، ويصبحان حلية بلا ضرورة ولا مبرر . بل إن لغة القصة تقرر ولا

تصور ، وتحشد أساليب جميلة فى ذاتها ، تقليداً لطه حسين مرة أو المنفلوطى مرات ، دون أن تلتحم ببنية الحدث(٤٣) .

وهذه كلها ملاحظات سديدة ، تنطبق على نجيب محفوظ كما تنطبق على معظم كتاب القصة القصيرة فى الثلاثينيات .

فى قصة بعنوان « كيدهن »(٤٤) يروى نجيب محفوظ عن رجل يدعى جمال ذهنى ، يحمل رتبة « بك » ، ويقتنى زوجة حسناء وثروة طائلة وصحة ومركزا فضلا عن « أربعة من الأبناء كالورود صحة وجمالا » على حد تعبير القاص . وبرغم هذا كله جلس جمال بك يوما فى داره بشارع السرايات فى القاهرة مكفهر الوجه قلق النظرات . وعند هذا الحد يضيف الكاتب : « فالناظر إليه يأخذه العجب من ذلك . ولا سبيل إلى إبطال العجب مالم نلم بماضيه ، لأن حاضر الإنسان يقع غالباً من ماضيه موقع النتيجة من المقدمات ، وإن كانت لا تدعم العلاقة بينهما فى الحياة بما تدعم به فى المنطق من الضرورة والأحكام . ومهما يكن من الأمر فقد كان ماضى صاحب العزة حافلا بالشباب المرح السعيد والعمل النزيه والذكاء الوقاد والمغامرات التى تجعل من الشباب ديوان شعر غنيا بالذكريات العذبة لأنه كان من الرجال القليلين الذين يصادفهم أجمل التوفيق وأسعده فى دنيا النساء » .

وسوف نلاحظ تأثر محفوظ الواضح بفكرة التطور كما عبر عنها فى

أول مقال نشره . فالحاضر هنا نابع من الماضى كما يقول . ولكن هذه ليست القضية ، ولا هى أيضا تتمثل فى تسلل الإنشائية إلى أسلوبه ، ولا هى أخيرا ذلك الاستطراد غير الضرورى فنيا فى الحديث عن بطل القصة ، وإنما هى ـ فى الأساس ـ تلك الحكائية المسيطرة على القصة ، وذلك التعبير الخارجى عن حركتها . فالكاتب يمضى بعد التقديم السابق لبطلة فى بيان ماضى الرجل وعزوفه عن الزواج ، ثم سقوطه فريسة الإعجاب ـ فى سن الخامسة والأربعين ـ ببنت فى العشرين ، تزوجها وأنجب منها الأولاد الأربعة ، ثم إحيل إلى التقاعد كى تبدى متاعبه . وأهم هذه المتاعب جارره الضابط الشاب الذى شعر إزاءه بالغيرة . ومن الطبيعى ـ والحال هذه ـ أن تتفاقم الغيرة حتى يتحول الزوج إلى عطيل آخر ، فيلازم زوجته كظلها وحين تشعر الزوجة بوطأة الملازمة والمراقبة تبدأ فى الكيد له ، فترهقه أشد الإرهاق فى تتبعها . وذات يوم تدخل محلاً كبيراً وسط القاهرة فى الوقت الذى انتظرها هو خارج المحل ، فتتعمد أن تخرج من باب آخر خلفى إلى بناية مواجهة حيث تختفى عنه . وعندئذ يتتبعها ، ويظن أنها دخلت محل إحدى الخياطات فى البناية المذكورة ، فيدخل وراءها ، ولكنه لا يجدها . ثم يعرف من بواب البناية أن لها ثلاثة أبواب ، فيعود إلى سيارته ملوما محسوراً . وحين يهم بفتح باب السيارة يفاجأ بأن الزوجة قابعة بداخلها ، وهى على مضض الانتظار .

سارت بهما السيارة وقد صدقت نيته على أن يخلو بيته من هذه الزوجة المشاكسة . ومع ذلك ساورته هموم الوحدة التى تنتظره إذا طلقها . ثم تنتهى القصة بهذا التساؤل : « وهل تزوج يوم تزوج إلاّ إشفاقا من أن يلحقه الكبر وهو وحيد فيعانى مرارة الشيخوخة ووحشة الوحدة ؟ » .

وإذا كانت الحكائية أفسدت هذه القصة فقد ساهم معها التعبير عن حركة الأحداث من الخارج ، على لسان الراوى التقليدى الذى يتدخل ، ويؤخر ، ويقدم ، على هواه ، ويصوغ الحكاية كما يصوغ المقال .

فى قصة أخرى بعنوان « ليلة الغارة »[٤٥] يعالج محفوظ هموم الحرب العالمية الثانية ، ووطأة الغارات الألمانية على سكان القاهرة . ويستهل القصة بقوله :

« سيذكر أهل العباسية ليلة منتصف سبتمبر ما نبضت لهم قلوب . وسأذكرها خاصة كأشدهم ذكراً لها . ولا عجب فقد امتحنا تلك الليلة بتجارب الرعب والفزع . وابتلينا برؤية الموت سافراً . وأحاط بناجو الظلام والوحشة . وكانت القاهرة قد ألفت أن تستيقظ فى جواب متباعدة من الليل على عويل الإنذار بالغارات ، متقطعا ، منذرا بالشر ، ومتصلا مبشرا بالسلام . ثم وقعت غارات الإسكندرية المفجعة ، وترامت بها الأخبار ، فحمل توقع الشر الناس على الأخذ

بأسباب الحذر من اللجوء إلى المخابىء العامة أو المخابىء الخاصة أو الأدوار التحتية . وانقضت الليالى بسلام فاطمأنت النفوس ، وتراخت عن الحذر ، ولم تعد الحجرة التى أعددتها لاستقبال سكان بيتنا تستقبل أحداً منهم ، ولبثت خالية بستائرها السوداء الكثيفة ونورها الأزرق الخافت . فلما كانت الليلة المشئومة استيقظت كالعادة بعد منتصف الليل على صفار الإنذار » .

هذه فاتحة مقال لاقصة قصيرة ، ولكن هكذا كان كثير من القصص يفتتح عندنا فى تلك الفترة من أوائل الأربعينيات ، ثم تلا الفاتحة استطراد الراوى ، فقال إنه سمع صوتا من الحجرة المجاورة ينبهه إلى أزيز طائرة سرعان ما أحس بها فوق البيت ، ففتح غرفة الاستقبال لسكان البناية ، فجاءه شيخ متقاعد وزوجته ، ثم وقع انفجار مروع تلاه ثان وثالث ورابع حتى انقلب الجو إلى جحيم ، فصرخت زوجة الشيخ مطالبة بالانتقال إلى مخبأ البناية ، ولكن زوجها رفض وسط تعالى صراخ الناس فى الشوارع وضحكات جنونية انتابت سيدة تحمل طفلا كانت قد هاجرت به من الاسكندرية بسبب اشتداد الغارات عليها . وبعد نصف ساعة ساد السكون ، ولكنه لم يلبث طويلا فقد عوت المدافع وأعقبها انفجار شديد « دكت له الدنيا دكا وزلزلت زلزالاً » كما يقول الراوى الذى لم يدر ماحدث بعد ذلك سوى أن الأرض صدمت وجهه ، وزكمت أنفه رائحة البارود ، واستولى عليه

القنوط والاستسلام الغريب حتى انطلقت صفارة الأمان . ومع انطلاقها هاج الجميع وما جوا من الفرحة ، « واندفع الناس فى الثرثرة من غير حساب ، لولا أن قطع علينا فرحنا ـ كما يقول ـ سماع صرخة إليمة ، فإن بالسيد التى تحمل الطفل تصرخ وتشير إلى رأسه ، فإذا وسط الرأس فجوة يتدق منها الدم كالنافورة » فجنت المرأة ، وعبثا أرسلوا فى طلب الإسعاف ، والشيخ غير مصدق ، والراوى لا يدرى لماذا تركت الشظية الجميع واختارت رأس الطفل . ثم أنهى القصة بقوله : « وهكذا انتهت الغارة فى مخبئنا الخاص . لقد كانت تلك الليلة تجربة قاسية ، ابتليت بها قلوبنا ومشاعرنا ، وكان ختامها مأساة تلك الأم التى ذبح وحيدها فى حجرها » .

وما كانت القصة ـ كما رأينا ـ بحاجة إلى تلك السطور الأخيرة التى تشبه سطورها الأولى فى التقرير والتفسير غير المطلوبين ، ناهيك عن الإنشائية وعم تبرير المواقف تبريرا فنيا .

ومع أن نجيب محفوظ فطن إلى ضعف أمثال هذه القصة ، فلم يضمها إلى مجموعته الأولى « همس الجنون » ، ثم عدَّل بعض القصص حين ضمها إلى هذه المجموعة[٤٦] ، فقد أتاحت له سنوات الحرب قصة جيدة ؛ عَدّها الدكتور بدر مع قصة « الثمن » أكثر قصص مجموعته تلك جودة بسبب طبيعة المفارقة فيهما والأسلوب

المركز فى عرضهما ، وإن كانت لا تخلوان من الآثار السلبية مثل المقدمات والتدخلات التبريرية[٤٧] .

أما هذه القصة الجيدة التى نعدها خير ما فى مجموعته تلك فعنوانها « بذلة الأسير »[٤٨] ، وهى من أجود القصص القصيرة التى كتبت عن الحرب وعبثية آثارها . وتدور حول بائع سجائر متجول يقف على رصيف محطة مدينة الزقازيق فى انتظار القطارات المارة بها حتى يبيع ما معه . وعند ذاك يتوقف قطار يحمل مجموعة من الأسرى الإيطاليين تحت حراسة إنجليزية مسلحة . ويتقدم البائع لتجربة حظه ، ولكنه لا يجد نقوداً مع الأسرى الذين يعرضون عليه قطعا من ملابسهم مقابل السجائر ، فلا يملك إلا الرضوخ للثمن الغريب . ث يرتدى هذه القطع حتى يبدو « جنديا إيطاليا كاملاً » ، وهو يمنى نفسه بالعودة إلى محبوبته التى عيرته بفقره ، وفجأة تقع عينا الحارس الإنجليزى عليه ، فيظنه أسيرا بزمع الهرب ، فيدعوه إلى الصعود . ولما لم يفهم البائع ما كان يعنيه الحارس ، والقطار يوشك على الرحيل ، يطلق الإنجليزى رصاصة من بندقيته فيردى البائع المسكين قتيلا فى الحال .

ولعلنا نتساءل : لماذا ندر ظهور النماذج الجيدة من القصة القصيرة فى تلك الفترة ؟ ولماذا انعكس ذلك على قصص محفوظ التى بلغت ٧٤ قصة حتى عام ١٩٤٦ ، إلى درجة أن الجيد منها لم يتجاوز

قصة أو قصتين ؟

أغلب الظن أن محفوظ لم تكن أمامه ـ فى تلك الفترة ـ نماذج محلية ناضجة فنيا ، ولا كان يستطيع ـ فيما يبدو ـ أن يتبين النضج فيما ترجم من القصص . وكانت الترجمات ذاتها قليلة ونادرة فيما يتعلق بكتاب مثل موباسان وإدجار آلن بو وتشيكوف ممن طوروا القصة القصيرة فى أوربا وأمريكا ، وينضجوها فنيا وفكريا . ولم تبدأ هذه الترجمات فى الإطراد إلا فى النصف الأخير من الثلاثينات ، حين شرعت المجلات الحديثة الظهور وقتها (الرسالة ، مجلتى ، الرواية) فى نشر نماذج ناضجة نقلا عن هؤلاء الكتاب وغيرهم .

ومن جهة أخرى خلت الساحة الأدبية وقتها من النقد الأدبى ، نظريا وتطبيقيا على السواء ، فيما يتعلق بالقصة القصيرة . فقد شغل النقاد أنفسهم بالشعر أكثر مما شغلوا بالنثر . بل كان مصطلح « القصة » ذاته غائما وفضفاضا عند محررى المجلات وكتابها سواء بسواء ، فكانت المسرحية تسمى قصة أو رواية ، وكانت الرواية تسمى قصة ، والقصة القصيرة تسمى قصة ، وهكذا بغير حدود ولا تمييز ، حتى عند نجيب محفوظ نفسه . ففى مقالة عن « مسرحية البيت الكسير الفؤاد » (١٩٣٣) نجده ـ من أول المقال إلى آخره ـ يستخدم كلمة « قصة » فى وصفه للمسرحية والحديث عنها .

غير أن هذا الموقف بدأ فى التغير مع ظهور المـ لات الثلاث

المذكورة ، ولاسيما « الرواية » التى ظهرت عام ١٩٣٧ ، فسرعان ما أصبحت صفحات هذه المجلات أشبه بورشات الترجمة فى الجامعات الأمريكية ، وعن طريق مجلة « الرواية » ـ أكثر من سواها ـ بدأت أسماء موباسان وبو وتشيكوف وجوركى ـ وغيرهم ـ فى اللمعان ، ابتداء من عددها الأول ، فى أول فبراير ١٩٣٧ ، الذى ترجم فيه صاحبها ومحررها ، أحمد حسن الزيات ، قصة « فى ضوء القمر » المشهور لموباسان . ثم جاء على « الرواية » وقت كانت تنشر فيه لموباسان أو تشيكوف قصتين مترجمتين فى العدد الواحد ، كما حدث فى شهرى أغسطس وسبتمبر ١٩٣٩[٤٩] .

وعن طريق الترجمة بدأ احتكاك كتاب القصة القصيرة ـ ومنهم نجيب محفوظ ـ بأرقى ما وصلت إليه فى أوروبا ، وإن كان تأثير الترجمة بطىء المفعول . فليس من الغريب ، ولا من قبيل المصادفات ، أن يتطور الإنتاج المحفوظى من القصة القصيرة ابتداء من عام ١٩٣٧ نفسه الذى ظهرت فيه « الرواية » . وكان محفوظ من كتابها ، ابتداء من عددها الثانى عشر فى ١٥ يوليو ١٩٣٧ .

يؤيد ذلك مالاحظه الدكتور بدر من أن نجيب محفوظ انتقى قصص مجموعته « همس الجنون » من رصيده المنشور فى الفترة من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٦ ، أى أنه تخطى فترة بداية نشره لقصصه الممتدة

من ١٩٣٤ إلى منتصف ١٩٣٧ ، حتى إنه أعاد نشر القصص بنصها دون تعديل كبير مما يتضمن حكما غير مباشر على القصص المختارة والقصص التى لم تنشر »[٥٠] ، أى التى لم تخضع للانتقاء النهائى .

وإذا كانت قصصه التى كتبها فى تلك المرحلة عموما تدور حول محاور ثلاثة ، هى القصة الخبر ، وقصة المفارقة العجيبة والمدهشة ، والقصة الوعظية كما يقول الباحث ، فإن قصص « همس الجنون » تدور حول قصة المفارقة والقصة الوعظية ، وتهمل - أو تكاد - قصة الخبر ، كما يقول أيضاً[٥١] .

وهكذا تطورت البدايات المحفوظية فى القصة القصيرة ، وجاءت مجموعة « همس الجنون » ، التى لم تظهر قبل عام ١٩٤٦ ، كما لاحظ الباحث ، فضمت خير ماكتبه صاحبها ونشره حتى ذلك العام . فهى تضم ٢٨ قصة قصيرة ، أى أن محفوظ أسقط من حسابه نحو ٤٦ قصة منشورة . وأغلب الظن أنه لم يرض عما أسقطه أو يقنع بمستواه الفنى المحدود عامة ، والمتدنى فى كثير من نماذجه .

من حق نجيب محفوظ أن يفعل هذا بالطبع ، ولكن ذلك لايدخل فى حساب الباحثين . فمن حق البحث على هؤلاء أن ينقبوا ، وأن يظهروا فى المستقبل . ومع ذلك تظل القيمة النهائية لما استبعده محفوظ من قصصه قيمة تاريخية . وتظل هذه القيمة التاريخية متعلقة بتطور القصة القصيرة فى أدبنا بوجه عام ، وتطورها فى أدبه بوجه خاص .

٣ ـ لم يكتب نجيب محفوظ المقالة أو القصة القصيرة وحدها خلال تلك الفترة الباكرة من حياته ، ولكنه جرب قلمه فى الترجمة أيضا ، فظهر اسمه على كتاب صغير بعنوان « مصر القديمة » من تأليف انجليزى يدعى جيمس بيكى J.Baikie . وكان محفوظ وقتها لازال طالبا بكلية الآداب . ويبدو أن الكتاب الإنجليزى الأصلى كان فى حوذة سلامة موسى ، وأنه شجع محفوظ على نقله إلى العربية ، فقد نشر ضمن مطبوعات « المجلة الجديدة » ، وكان موسى يهديه إلى قراء المجلة مقابل احتجابها شهرين فى السنة على عادة المجلات الثقافية الشهرية فى ذلك الحين . ومع أن الكتاب لا يحمل تاريخاً للنشر فأغلب الظن أنه ظهر عام ١٩٣٢ ، أى قبل تخرج نجيب محفوظ فى الجامعة .

ونظراً لعدم تمكننا من التوصل إلى النص الأصلى للكتاب بالإنجليزية ، فليس من الممكن مقارنة الترجمة على أصل غائب ، أو معرفة ما إذا كان المترجم أنجز الترجمة كاملة أو ملخصة أو مع شىء من التصرف . ولكن إحدى مقالات محفوظ فى الأربعينيات ربما تلقى ضوءاً على ترجمته لذلك الكتاب ، وهى مقالة قصيرة كتبها فى صورة تعليق على ترجمة محمود محمود لكتاب « وسائل وغايات » للكاتب الإنجليزى ألدوس هكسلى .

نشر محفوظ تعليقه عام ١٩٤٥ فى باب البريد الذى كانت تحتفى به مجلة الرسالة ، وجعل عنوانه « حول ترجمة كتاب » . وفيه ناقش

مبدأ « روح الأمانة التى ينبغى أن يأخذ المترجم بها نفسه ، متوخيا الدقة البالغة فى نقل روح المؤلف وأفكاره كى يحسن التعريف بالمؤلف وكتابه ، ويعطى القارىء حقه من الثقافة والاحترام » ثم استطرد معلقا على هذا المبدأ فقال : « هذا مبدأ هام لا يجوز ان يغيب لحظة واحدة عن انتباه المترجمين ، فليس المترجم مطلق الحرية فى التصرف فيما يترجم » وكان مترجم الكتاب قد أوجز بعض الفصول الأخيرة من الكتاب ، ولخص بعضها الآخر ، لأنه ـ كما قال فى مقدمته ـ وجد أن المؤلف كان فى تلك الفصول « هدَّاماً أكثر منه مُنْشئا » على حد قوله . ولكن هذا أحنق نجيب محفوظ ، وعدَّه تحايلاً ، وعبثا ، واستعلاءً على القارىء . واختتم تعليقه الغاضب بقوله : « كلمة واحدة ، فإما ترجمة صادقة ، أولا ترجمة على الإطلاق . وليمحق عهد الوصاية إلى الأبد ».

ويبدو من روح هذا التعليق الغاضب ، وتشديده على الأمانة المطلقة فى الترجمة ، أن محفوظ طبق المبدأ على نفسه حين ترجم كتاب بيكى المذكور ، أو كان قريباً منه على الأقل . غير أن محاولته المبكرة فى الترجمة هذه لم تتكرر بعد ذلك على أى حال . ويبدو أنها تمت كعامل مساعد فى الإحاطة بتاريخ مصر القديم الذى شغل محفوظ فى تلك الفترة ، وأوحى له برواياته الثلاث الأولى .

***

تلك هى الدروب التى سار فيها نجيب محفوظ فى بحثه عن الطريق المستوعبة لطموحه . وحين بدأ هذه الطريق فى الوضوح أمام ناظريه ، وتحت قدميه ، منذ ظهور أولى رواياته فى سبتمبر ١٩٣٩ لم يفقد صلته تماما بالمقال ولا بالقصة القصيرة ، فى حين انقطع نهائيا عن الترجمة . فكأن الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ كانت فترة البحث عن الطريق فى حياته الأدبية ، فلما وضع قدميه عليها خفف كثيرا من خطوة على درب المقال ودرب القصة القصيرة ، وانقطع عن درب الترجمة .

ولا نعتقد ، مما مرَّ بنا ، أن محفوظ كان ـ فى الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ ـ جاداً فى السير على دربى المقال والقصة القصيرة ، قدر جِدِّه فى السير على طريق الرواية . ولا نعتقد أنه وجد صدى إيجابيا علنيا لسيره على دربى المقال والقصة القصيرة أكثر من تشجيع محررى المجلات والصحف التى نشرت له . وما كان ذلك التشجيع مكتوباً أو علنياً . ولكن الحال مالبثت أن اختلفت حين بدأت أولى خطواته على طريق الرواية .

الطريق

عندما ولد نجيب محفوظ فى ١١ ديسمبر ١٩١١ ، كانت الرواية فى مصر تتهيأ لتوديع مرحلة الطفولة التى استمرت منذ عام ١٨٧٢ تقريباً . ففى ذلك العام ظهرت فى القاهرة أول رواية مؤلفة بعنوان « قصة فؤاد ورفقه محبوبته » .. لكاتب مغمور يدعى نخلة صالح (١) ، وفى عام ١٩١٣ ودَّعت الرواية العربية طفولتها ، واستقبلت مرحلة المراهقة . ففى ذلك العام ظهرت رواية « زينب » لكاتب غير مغمور ، هو محمد حسين هيكل ، ثم استمرت مرحلة مراهقة الرواية إلى أن أنهاها نجيب محفوظ قبيل نهاية الفترة موضوع بحثنا ، أو على التحديد فى عام ١٩٤٩ ، الذى ظهرت فيه روايته « بداية ونهاية » .. وكانت هذه الرواية ـ كما سنرى ـ بداية مرحلة رشد الرواية العربية ونضجها ، ونهاية مرحلة مراهقتها التى استغرقت نحو ٣٦ عاماً ، مقابل نحو ٤١ عاماً استغرقتها مرحلة الطفولة .

وقد كان من طبائع الأمور فى مجتمع لا يعرف الرواية ـ على النحو الذى عرفته أوروبا ـ أن يبدأ الاحتكاك بهذا الجنس الأدبى الطارىء عن طريق الترجمة ، وأن تسعى الترجمة إلى تقديم نماذج من الرواية الأوروبية ، ولكن غياب الوعى بحركة تطور الرواية الأوروبية فى

النصف الأخير من القرن الماضى أدى ـ بالضرورة ـ إلى التخبط فى اختيار النماذج الأوروبية الجديرة بالترجمة ، وكانت نتيجة التخبط والعشوائية فى الاختيار إن سبق الذوق الشخصى النضج الموضوعى ، وتغلبت المصادفة على التخطيط ، فجاء فنيلون Fenelon الذى ترجم له رفاعة الطهطاوى « وقائع تليماك » عام ١٨٥٠ (نشرت عام ١٨٦٧) قبل بلزاك الذى لم يترجم له أحد شيئاً حتى نهاية القرن ، وكذلك الحال مع زاكون Zaccone الذى ترجم له أديب إسحق وسليم نقاش « الانتقام » ونشراها عام ١٨٨١ ، فقد سبق هيجو الذى لم يظهر اسمه على نص مترجم قبل عام ١٨٨٨ ، وهكذا .

ارتبطت هذه البداية العشوائية فى الترجمة بالأدب الفرنسى لأسباب ثقافية بحتة ، خلاصتها أن الطهطاوى وتلامذته ، والمهاجرين من أبناء الشام ، كانوا جميعاً يجيدون الفرنسية ، إن لم يكن بعضهم عاش فى فرنسا زمناً . ولكن هكذا أيضاً كانت بدايات الترجمة من الأدب الانجليزى والأدب الروسى فيما بعد . فالطريق واحدة عند عشوائية الاختيار ، ناهيك بالأمانة المعطلة عند النقل ، والحشو الفارغ عند التعبير (٢) .

أن بيروت توسعت فى الترجمة وقتها فقد ظلت ترجمة الروايات قليلة بوجه عام ، مثلما قل الاقتباس والتأليف على أى حال طوال

النصف الأخير من القرن الماضى ، وسيطر عليهما معا الطابع الأخلاقى التعليمى الوعظى ، ابتداء من رواية « الأمانى والمنح - حديث قبول وورد جنة » التى وضعها محمد عثمان جلال ونشرها عام ١٨٧٢ عن رواية « بول وفرجينى » للفرنسى برناردين سان بيير ، وهى نفسها ترجمها فرح أنطون ، ثم مصطفى لطفى المنفلوطى فى الربع الأول من هذا القرن ، وإلياس أبى شبكة فى الربع التالى ، وهذا دليل آخر على تغليب الهوى الشخصى ، إن لم يكن دليلاً على التخبط وتبديد الطاقة .

غير أن تيارى الترجمة والاقتباس كانا متعاونين إلى درجة الاختلاط ، كما هو واضح فى محاولات عثمان جلال والمنفلوطى من بعده ، ولم يكن الاقتباس مجرد تغيير اسم أعجمى باسم عربى ، ولا مجرد نقل بيئة باريس إلى بيئة القاهرة أو بيروت ، وإنما كان أيضاً التصرف فى الترجمة ، بالحذف والزيادة ، حسبما اقتضى الحال ، وهذا ما يوضحه يعقوب صروف عام ١٩٠١ فى تقديمه لترجمة « رواية أمينة » ، التى ألفتها أميرة شرقية على حد قوله ، ثم نقلها هو إلى العربية عن أصلها الانجليزى ، فهو يقول : « وقد أشرنا إلى هذه الرواية حين صدورها ، وطالبنا كثيرون بنقلها إلى العربية ، فرأينا أن نلبى الطلب الآن ، غير مقيدين بما كتبته المؤلف ، بل متصرفين فيه حسب مقتضى الحال » (٣) فلم يكن من السهل إذن أن يتم النقل

والترجمة بأمانة ، لا لافتقار المترجمين إلى أدوات النقل ولغته ، وإنما لافتقار المجتمع نفسه إلى أدوات التعامل مع ذلك الجنس الأدبى الجديد ، وعدم استقرار فهمه للرواية ووظيفتها الاجتماعية ، مما انعكس أثره على التأليف بالطبع ، وعطل نموه ، وأطال طفولته .

ولعلنا نتساءل عن سر عدم استقرار فهم الرواية ووظيفتها الاجتماعية ، فلا نجد أمامنا ـ فى النصف الأخير من القرن الماضى ـ سوى ذات الدعوى التى مرت بها أوروبا عند نشأة الرواية الحديثة فى آدابها ، أى دعوى الخطر على الأخلاق والأعراف الاجتماعية .

لقد لخص محمد عبده هذه الدعوى بصورتها العربية فى مقال نشره عام ١٨٨١ بجريدة « الوقائع المصرية » ، وكانت ـ وقتها ـ جريدة عادية مثل غيرها من الجرائد ، بالإضافة إلى صبغتها الرسمية . وكان محمد عبده نفسه محررها وموجه الرأى فيها ، فكتب مقاله بعنوان : « الكتب العلمية وغيرها » (٤) . واستهله بقوله : « تنقسم المؤلفات المتداولة فى أيدى المصريين إلى أقسام متفاوتة أميال المطالعين » ، ثم تحدث عن هذه الأقسام ، وقال إن منها الكتب النقلية الدينية ، والكتب العقلية الحكمية ، والكتب الأدبية ، وكتب الأكاذيب الصرفة ، مثل السير الشعبية التى يعرفها بأنها « تاريخ أقوام على غير الواقع » ، وكتب الخرافات التى تعالج السحر والشعوذة والكيمياء الكاذبة .

وعرف محمد عبده الكتب الأدبية بقوله :

« هى ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار ، وتهذيب الأخلاق ، ومن هذا القبيل كتب التاريخ ، وكتب الأخلاق العقلية ، وكتب الرومانيات ؛ وهى المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب ، وبيان أحوال الأمم ، والحث على الفضائل ، والتنفير من الرذائل ، ككتاب كليلة ودمنة ، وفاكهة الخلفا ، والمرزبان ، والتليماك ، والقصة التى تترجم في جريدة الأهرام ، وغيرها من بقية المؤلفات . وهذا القسم كثير التداول فى المدن والثغور ، ويكثر فى أبناء وطننا وجود البارعين فيه المشتغلين بدراسته ، العاكفين على مطالعته » (٥) .

ومع أن محمد عبده استخدم مصطلح « الرومانيات » ، من « رومان » Roman الفرنسية بمعنى رواية ، فقد تمد الرواية أداة لتنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق ، شأنها شأن كتب التاريخ والأخلاق ، وحدد غايتها فى تعليم الأدب ، وبيان أحوال الأمم ، والحث على الفضائل ، والتنفير من الرذائل ، ولكنه لم يقصرها على الحديث المنقول عن أوربا مثل « وقائع تليماك » ، وإنما ضم إليها ما تركه العرب القدماء فى تراثهم من كتابات أو مترجمات قصصية ، ومقامات ، ونوادر ، وبذلك وضع القصص ـ كجنس أدبى ـ فى باب الأدب الهادف إذا صح هذا التعبير المعاصر ، وجعل لها التزاماً اجتماعياً وآخر أخلاقياً . ومن هذه الناحية يمكن أن نعده من رواد

الدعوة إلى الالتزام ـ فى أدبنا الحديث ـ بمعناه الاجتماعى والأخلاقى .

غير أن محمد عبده لم يكتف بهذا التصنيف لما يقرؤه الناس فى عصره ، وإنما اتخذه تمهيداً ـ على حد قوله ـ للإشارة إلى ما استنته الحكومة ـ وقتها ـ من لوائح مقيدة لطباعة الكتب ، وصدور الأوامر بألا يطبع كتاب فى إحدى المطابع إلا بعد الحصول على رخصة تجيز الطبع ، حتى يتم الحجر على ما يخل بالديانة أو السياسة . « وكان يصرح بطبع غير ذلك من أصناف القسمين الأخيرين (هما كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات) على أنهما ليسا مما يخل بالدين ، ولا مما يناقض السياسة ، ولذلك كثر طبع الكتب فى هذين القسمين ، حتى انتشرت فى سائر جهات القطر ، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين .. ونجم عن ذلك انغماس الغالب فى ظُلم الجهالات ، وانحطاطهم عن درجة الكمالات ، وهذا من أضر المؤثرات فى تأخر البلاد وبقائها فى حفر الهمجية والإخشيشان » [٦] ، وبناء على هذا صدرت أوامر نظارة الداخلية ـ كما يقول ـ بالحجر على طبع الكتب المضرة بالعقول ، المخلة بالآداب ، وهى كتب القمسني الأخيرين .

ويضيف عبده :

« فمن كانت رغبته متجهة إلى كتب (أبو زيد) وما معها من الكتب ، كعنتر عبس وغيرها ، أن يستبد لها بكتب التاريخ

الصحيحة ، كتاريخ المسعودى وتاريخ (إظهار أنوار الجليل) لحضرة رفاعة بك ، وتاريخ الكامل لابن الأثير ، وتاريخ الدولة العلية ، وكتب القصص الأدبية المترجمة فى أعداد الأهرام ، والقصة التى طبعت فى مطبعة العصر الجديد ، وهى المعنونة بالانتقام ، وغيرها من بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب (كليلة ودمنة) ، وما ماثلها من الكتب التى جعلت على ألسنة الطيور الحيوانات ، وعلى من كانت فيه بقية من حب كتب الخرافات المعبر عنها بالريحانى أو غيرها من كتب الوفق والتنجيم أن يقلع عنها ، ويشغل نفسه بما يرى منه الفائدة » [٧] .

لقد استبعد محمد عبده ـ كما يتضح ـ من حديثه ـ الرومانيات ، أو القصص ، من قائمة المحظورات المضرة بالأخلاق والتربية ، ولكنه ساوى بين السير الشعبية ، التى نعدها نحن اليوم من الأدب الجاد ، وبين كتب السحر والتنجيم .. ومع أنه انطلق فى تصوره للقضية من نقطة محاربة التعلق الشعبى بالخرافات ، فالنهاية التى انتهى إليها تصب فى مجرى التعامل مع الرواية بصفتها شكلاً أدبياً غير قائم بذاته ، وأداة لغايات أخرى غير الفن والمتعة الفنية ، وإذا كان ذلك المجرى اجتماعياً ، تسنده مواضعات دينية وأخلاقية ، وتحميه إجراءات ولوائح تشريعية ، فقد حفزته النخبة المتعلمة ، أو من نسميهم بقادة الرأى العام ، مثل محمد عبده .

ولكن محمد عبده لم يكن وحده فى هذا المجال ، ولا كانت مصر وحدها صاحبة التنبيه على التعامل الاجتماعى مع الرواية ، وتوظيفها فى غايات التعليم والتثقيف والتهذيب ، وإذا كان عبده رجل فكر ورجل ودين فى آن واحد ، فقد شاركه رؤيته الاجتماعية للرواية بعض أرباب الفكر من غير رجال الدين . فبعد أقل من عام على ظهور مقاله ذاك نشر محرر « المقتطف » كلمة حول الموضوع فى بيروت قبل انتقاله إلى القاهرة .

وفى هذه الكلمة بعنوان « ضرر الروايات والأشعار الحبية » قال يعقوب صروف بغير توقيع :

« لو استقرينا قلق الشباب والشابات لوجدنا أكثره مسبباً عن الحب الباكر الناتج من قراءة الروايات والأشعار الحُبية . فإن الشاب إذا قرأ رواية حُبِّية جعل يستغنم كل فُرصة لقراءة ماشاكلها من الروايات ، فيضيع وقته سدى ، ويفسد ذوقه ، ويهمل واجباته . وقد يتعلق بحبال الحب الباكر ، وليس له من نفسه رادع يردعه ، فيصرف شبابه فى مايوقعه فى الندم أخيراً ، وما قيل فى الشبان يقال فى الشابات ، ولذلك يجب على كل الذين يعتنون بتربية الأولاد ألا يسلموهم إلا الكتب التى تربى عقولهم وآدابهم خير تربية ، وألا يسلموهم كتباً فيها شىء مما يفسد الأخلاق ويطوح فى الهوى ، مهما كان قليلاً ، لأن درهما من السم يميت ولو كان فى رطل من الدسم ،

فإذا رُبِّى الولد على قراءة الكتب المفيدة ، والبحث فى الواضيع النافعة التى تلذ للعقل ، وتربِّى القوى العقلية والأدبية لم يجد وقتاً لقراءة الروايات الباطلة ، ونحوها يفسد الأخلاق . وهذه المسئلة من أدق المسائل وألزمها ، ويجب على الآباء والمعلمين وغيرهم من المعتنين بالأولاد أن ينتبهوا إليها حق الانتباه ، وألا يسلموا الولد شيئاً من الكتب والروايات والأشعار العشقية المهيجة للشهوات ، الخالية من تهذيب الأخلاق ، لأن الطبع ميال إلى قراءة هذه الكتب والتضرّر بها إن تعلق بها قبل أن تتقوى القوى الأدبية والعقلية تقوياً يردعه عن هواه ، ويكبح جماح عواطفه » (٨) .

ومن الواضح أن صروف ، الذى كتب هو نفسه روايات حبية فيما بعد ، لا ينطلق من نقطة محاربة الخرافات التى انطلق منها محمد عبده ، وإنما انطلق من نقطة الضرر الأخلاقى والتربوى لروايات الغرام والعشق التى أقبلت الصحف اللبنانية على ترجمتها ونشرها فى ذلك الوقت ، ولكنه أيده ضمنياً فى دعوته إلى أن تحمل الرواية رسالة تثقيفية تهذيبية ، وإن لم يؤيده فى منع طبع ما يخل بهذه الرسالة .

كانت نتيجة هذه الدعوة إلى الرواية الملتزمة إيجابية على أى حال . فقد استجاب إليها المجتمع والأدباء معا ، وخرج من هذه الاستجابة اتجاه معين مالبث أن هيمن على التأليف الروائى بشكل عام طوال أكثر من نصف قرن بعد ذلك ، وهو الاتجاه الاجتماعى التعليمى ،

سواء أخذ مادته من التاريخ مثلما فعل سليم البستانى فى لبنان ، وجميل نخله المدور وأحمد شوقى وجرجى زيدان فى مصر ، أو أخذ مادته من الواقع مثلما فعل فرح أنطون ويعقوب صروف ومحمد لطفى جمعة ومحمود طاهر حقى فى مصر . وفى الحالتين كان النقد والإصلاح الاجتماعيان هدفاً أساسياً للكتاب قبل التعليم والتثقيف ، وكانت الرواية وسيلة لهدف آخر دائماً غير الفن والمتعة الجمالية ، ومن اللافت للانتباه هنا أن الرواية لم تكن وحدها وسيلة التعليم ، أو الوعظ ، أو الإرشاد ، أو الإعلام ، وإنما شاركتها الأجناس الأدبية الأخرى التى أخذناها معها عن أوربا ، أى المقالة والمسرحية والقصة القصيرة ، ومع ذلك كانت هذه الغايات معمولاً بها فى ذات الوقت أيضاً على صعيد ما ورثناه من أجناس أدبية عن أجدادنا ، مثل القصيدة والمقامة .

ولولا هذا الاتجاه الاجتماعى التعليمى لتعطلت الاستجابة الاجتماعية للرواية كجنس أدبى وافد ، على صعيد مؤسسات المجتمع ابتداء من الأسرة إلى الدولة . فكأن الالتزام الاجتماعى كان طوق النجاة الذى أنقذ الرواية من الموت خنقاً ، وعن طريقه انفتحت الأبواب أمام الرواية ، وتنقلت بين التاريخ والواقع ، أو بين الماضى والحاضر ، وازداد إقبال المجتمع عليها ، واكتسبت اسمها الذى تشتهر به اليوم .

عندما أصدر جرجى زيدان مجلة «الهلال» فى القاهرة، فى سبتمبر ١٨٩٢، جعل الروايات» تشكل الباب الثالث من أبوابها الخمسة، كما أشار فى افتتاحيته، وشرح الغرض من هذا الباب بقوله : « سندرج فيه من الروايات ماكان على مثال ماكتبناه مما هو تاريخى أدبى، ممثل لعادات الشرقيين وحوادثهم، موافق لأذواقهم، خال من الحوادث الأجنبية والمسميات الأعجمية، فندرج فى كل جزء من الهلال جزءا من الرواية، مع ماتحتاج إليه من الرسوم » (٩).

ولكن المجلات المهتمة بالرواية والقصة عموماً لم تولد مع « الهلال » أو بعدها، وإنما ظهرت قبلها أيضاً مثل « الراوى » التى صدرت فى الاسكندرية عام ١٨٨٨. ولما نجحت « الهلال »ازداد عدد المجلات القصصية، وانتسب بعضها إلى الرواية، مثل : منتخبات الروايات (١٨٩٤)، سلسلة الروايات (١٨٩٩)، وأصبح من النادر أن تجد مجلة لا تقبل على الرواية مترجمة أو مقتبسة أو مؤلفة.

وسط هذا الاحتفال الإعلامى بالرواية لم تتوقف محاولات التأليف الروائى، ولا محاولات الترجمة والاقتباس، ولم يهتز التزام الرواية بالمجتمع والإصلاح والتهذيب، فى ظل قانون المطبوعات الذى صدر عام ١٨٨١، وأشار إليه محمد عبده، بل فى ظل الوضع السياسى المعقد الذى طرأ فى العام التالى عندما احتل الانجليز مصر، وأحدثوا

تغيرات ملحوظة على جميع المستويات تقريباً ، ولا سيما من الناحيتين الاجتماعية والنفسية اللتين تهمان فن الرواية الناشيء ، ودعم الاحتلال التزام الرواية الاجتماعي ببعد وطني لم يكن بارزاً فيه قبل ١٨٨٢ ، بل كان الاحتلال أيضاً سبباً مباشراً في ترسيخ هذا الالتزام بوجه عام .

وإذا كانت الصحافة وفرت للرواية وسيلة-أساسية أولى للوصول إلى القاريء ، قبل وسيلة الكتاب ، فقد وفرت لها أيضاً أسلوباً نثرياً بسيطاً ، خالياً إلى حد ما من تعقيدات الأسلوب النثري في النصف الأول من القرن الماضي . وكان فن المقالة بالذات الذي بدأ مع رفاعة الطهطاوي قد تطور من النواحي الأسلوبية ، حتى وصل في نهاية القرن إلى وضوح التعبير وسلاسة الجملة وقصرها ، وانخفاض الزركشة والمحسنات البديعية ، وهبوط أسهم السجع ، ولا سيما عند محمد عبده وعبدالله نديم وإبراهيم المويلحي وقاسم أمين ، وبذلك تهيأ للرواية نثر بسيط مناسب ، حتى عند بعض المتشددين مثل محمد المويلحي والإنشائيين مثل المنفلوطي .

مع الإقبال الجماهيري والإعلامي على الرواية ازداد إقبال الأدباء على كتابتها ، ولا سيما بعد نهاية القرن وبداية قرن جديد ، كما ازداد إطلاع الأدباء على التجارب الروائية الأوربية ، ولا سيما خارج نطاق الرواية الرومانتيكية التي بدأوا بها ، نقلاً واقتباساً وتأليفاً ، طوال

النصف الأخير من القرن الماضى ، وترتب على ذلك ظهور بعض ارهاصات الواقعية مع بدايات القرن الجديد ، فى جو مشبع بالرومانتيكية ، والخيال ، والعواطف .

وشهد عام ١٩٠٥ ، على سبيل المثال ، روايتين مبشرتين بالواقعية ، إحداهما بعنوان « فى وادى الهموم » لمحمد لطفى جمعة ، والأخرى بعنوان « القصاص حياة » لعبدالحميد خضر البوقرقاصى .

فى مقدمة جمعة لروايته فرق بين ماسماه الخيال والحقيقة ، وأعلن انتصاره للأخيرة ، واعتناقه مذهب « الحقيقية » كما سماه ، أى الواقعية التى سار عليها بلزاك وزولا فى فرنسا ، واختلفا بها مع « الخيالية » ، أى الرومانتيكية التى سار عليها وولتر سكوت الانجليزى وألكساندر ديماس الفرنسى . وبالرغم من الفروق بين الواقعية عند بلزاك والطبيعية عند زولا فقد جمع بينهما جمعة ووضعهما فى مصطلح واحد هو « الحقيقية » ، ثم أبدى عزمه على تصوير « معايب الحياة الاجتماعية » على حد قوله ، أما الرواية ذاتها فقد تناولت لأول مرة ـ تقريباً ـ بؤس حياة الساقطات ، وألقت بمسؤولية سقوطهن على المجتمع ، وفعلت ذلك بأسلوب بسيط ، قريب من أسلوب المقامة بعض الشىء فى استهلاله كل فصل بعبارة « قال محدثى » ، ولكنه أنضج من المقامة فى البنية والتعبير القصصيين (١٠) .

وعلى غلاف رواية « القصاص حياة » كتب البوقرقاصى عبارة « واقعة علمية أدبية غرامية حقيقية تاريخية » ، وكأنه أراد أن يجمع اهتمامات القراء فى سلة واحدة ، وأشار فى مقدمتها إلى أن قصده من كتابتها هو تبصير الناس وإفادتهم حول زواج الفتاة بغير من تحب [11] .

لم تكن هاتان الروايتان ناضجتين فنياً على أى حال ، وإنما سارتا فى ركاب المحاولات الأخرى ذات الطابع الرومانتيكى ، من حيث الميل إلى التقرير والخطابية والإنشائية فى التعبير ، ومن حيث البناء المكبل بالمصادفات والغرائب غير المبررة فنياً ، ومع ذلك دارت الأخيرة فى الريف ، حيث دارت وقتها محاولات أخرى لمحمود خيرى ويعقوب صروف ومحمود طاهر حقى وصالح حماد وغيرهم .

ومن الضرورى أن نشير إلى تلك الدائرة الضيقة ـ نسبياً ـ التى تحركت بداخلها عملية قراءة الرواية ، فقد كانت نسبة الأمية تتزايد مع تزايد السكان . ولكن لأن الرواية كانت لعبة جديدة من ألعاب الحضارة المتفوقة الغازية ، مثل التليفزيون فى عصرنا ، فقد تزايد الإقبال على قراءتها وطلبها شيئاً فشيئاً ، ومع بدايات القرن العشرين بدأت تجارة روايات التسلية فى الانتشار تلبية للطلب المتزايد على القراءة ، واتخذت الترجمة ـ بصفة خاصة ـ مساراً تجارياً إلى حد كبير فيما يتعلق بالرواية ، وكان إهمال سلطات الاحتلال لقانون

المطبوعات ، السابق ذكره ، أثر فى رواج ترجمات روايات التسلية ، وسلاسل المسامرات ، إلى درجة شكت منها المجلات الجادة ، مثل « البيان » التى نشر محررها عام ١٩١٣ كلمة ناشد فيها المشتركين أن يسددوا اشتراكاتهم ، حتى لا تتوقف المجلة ، وأضاف المحرر عبدالرحمن البرقوقى ، وهو نفسه أديب ومحقق لبعض كتب التراث مثل ديوان المتنبى :

« ماذا يريد منَّا وبنا المماطلون ؟ أيريدوننا على أن نجعل لهم الاشتراك بقيمة مسح أحذيتهم ؟ أيريدون أن نخرج لهم بدل مجلة البيان (حسن أبوعلى سرق المعزة) أو سلسلة من سنكر وكارتر ، وتلك التى لم يقف ضررها عند حد الجناية على الأخلاق ، بل تعداه إلى الجناية على اللغة ؟ » (١٢) .

فى ذلك العام الذى حذر فيه البرقوقى من خطر روايات التسلية على الأخلاق واللغة ظهرت رواية لم يهتم بها كثيرون وقتها ، ربما لأن مؤلفها لم يضع عليها اسمه الحقيقى ، مكتفياً بعبارة « فلاح مصرى » ، وهى رواية « زينب » .. ومع ذلك تحمست لها مجلة « البيان » ، وكتبت عنها تعليقاً بغير توقيع ، هذا نصه كاملاً :

« لا نرى فى عالم الكتابة فى هذا البلد نقصاً أعيب ، ولا عاباً أفضح من خلونا من الكتاب الروائيين ، ولعل مدعاة هذه النقيصة أننا قليلو الملاحظة حتى فى أبسط المحسوسات ، ولو سألت أى رجل منا

عن عدد نوافذ داره ، أو أبواب حجراته ، أو دَرَج سلمه لتردد فى الجواب غير عليم ، ولا حجة لمن يدعى بأن بلادنا تناسبة المناظر متناسقتها ، لا ينبسط لها خيال الكاتب ، ولا تمرح فى معالم حسنها المتشابهة خاطرة الروائى ، فليست الروايات مقصورة على وصف جلال الطبيعة وبديع مناظرها ، ونحن نريد كتاباً روائيين يأخذون من حالنا الحاضرة ، وأدوائنا وعللنا ، ومبدأ المحافظة على القديم المتأصل فى نفوس شيوخنا وبعض شبابنا ، والحال التى كان عليها آباؤنا ، وصالحة عاداتهم وفاسدتها ، موضوعات يصيغونها فى أسلوب روائى على مبدأ (الرياليزم) . ولا ضرار فى وضع روايات خيالية يرمى كتابها بها إلى مبدأ سام أو فكرة رشيدة يهذبون بها العواطف ، ويقومون بها أود الأخلاق ، فليس مبدأ (الرومانتزم) فى فن وضع الروايات بأقل فائدة من الروايات القائمة على الحقائق .

« نقول ذلك وفى يدنا رواية صالحة ، هى بدأ عهد جديد فى عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروح ، تلكم رواية (زينب) ، وضعها صاحبها يصف فيها حال الريفيين ، فى طهرهم وعفافهم وسلامة قلوبهم وشريف حبهم وجمود كبارهم وتقوى كهولهم ، وضمنها مبادىء له عصرية ، ليس فيها إلا الرشيد القويم ، متبعاً فى ذلك مذهب ديكنز وبلزاك وشكرى .

« ذلكم محمد حسين هيكل ، رجل شديد العارضة ، شديد

الذكاء ، قوى الحجة ، قوى المبدأ ، حاضر الذهن ، سريع الخاطر . وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات فى سبيل الخدمة العامة فاكتفى بكتابة (فلاح مصرى) على غلاف روايته ، وإنا نجل هذه منه كما نجل هذه الرواية البديعة النافعة ، ونرجو أن يفزع الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات ، فنحن بحاجة شديدة إليها وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير ، ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معربات ديكنز وديماس ودودية وأمثالهم بما ينشى من جلائل الروايات » (١٣) .

ونستطيع أن نستخلص من هذا التعليق بعض المؤشرات المهمة :

١ ـ نقص الكتاب الروائيين (الحقيقيين) يرجع إلى ضعف الملاحظة الحسية .

٢ ـ حاجتنا ماسة إلى ارتباط الرواية بالواقع دون التقليل من شأن الرواية الخيالية ، أو الرومانتيكية ، مادامت ملتزمة بغايات سامية .

٣ ـ ضرورة الالتزام بالمجتمع والأخلاق فى روايات الواقعية والرومانتيكية معا .

٤ ـ رواية زينب فتح لعهد جديد فى عالم الرواية ، فضلاً عن أنها ملتزمة ، نافعة .

ومن الواضح أن هذه المؤشرات الأربعة تلخص المرحلة السابقة فى تأليف الروايات تلخيصاً جيداً ، وتضع « زينب » فى ختام المرحلة

وبداية المرحلة التالية ، وتلح على التزام الرواية أيا كان تناولها للواقع . أما فيما يتعلق بهيكل فقد كان هذا التعليق أول ماكشف عن اسمه كمؤلف للرواية ، أى أن تخفيه وراء اسم « فلاح مصرى » كان أمراً مكشوفاً ، بغض النظر عن دواعيه الشخصية ، مثل خوفه على سمعته عندما كانت الرواية عملاً مشكوكا فى أمره داخل دائرة الصفوة . كما كشف التعليق عن التاريخ الحقيقى لظهور الرواية ، وهو عام ١٩١٣ ، وليس عام ١٩١٤ كما ذكر هيكل نفسه (١٤) ، ولا عام ١٩١٢ كما ذكر بعض الباحثين (١٥) .

كانت « زينب » رواية ناضجة بمقاييس عصرها ، أى إذا قارناها بما سبقها من روايات ، ولكنها لم تكن أول رواية فى مصر (١٦) ، فقد سبقها ـ كما رأينا ـ عدد لا بأس به من المحاولات . ومع أنها تشترك مع هذه المحاولات فى افتعال المواقف ، ورسم الشخصيات بعاطفية أكثر من اللازم ، وتسطيح يحرمها من الامتلاء وتعدد الأبعاد ، فهى تتميز عن سابقاتها بحيوية التصوير ، وتناسق البناء إلى حد كبير ، ودرامية الحوار فى كثير من المواقف . وهذه كلها عناصر نضجها . وإذا كان هيكل كتبها من واقع الحنين إلى بلده وهو مغترب ، والاحتكاك المباشر بالثقافة الفرنسية ، فقد جاء ذلك على نحو رومانتيكى فى التصوير والتعبير ، وكذلك فى التأثر بالروائيين الفرنسيين من غير الواقعيين ، مثل بيير لوتى وبول بورجيه .

ومع أن « زينب » كانت مغامرة فردية ، أقرب إلى الفلتة فى إنتاج صاحبها نفسه ، فقد قدر لها أن تنهى مرحلة الطفولة التى مرت بها الرواية فى مصر . فكأن هذه المرحلة بدأت عام ١٨٧٢ كما أشرنا من قبل ، وانتهت عام ١٩١٣ ، أى أنها دامت نحو ٤١ عاماً . وهذا زمن قياسى ، فى الحقيقة ، إذا قورن بزمن طفولة الرواية فى أوربا .

كان من الممكن أن يقصر هذا الزمن لو أن الرواية ظهرت منذ البداية وسط حركة أدبية منظمة ، تحسن انتقاء الروايات للترجمة والاقتباس ، أى توفير النماذج الناضجة ، كما تحسن متابعة المجتهدين والمغامرين فى التأليف الروائى بالتوجية السليم والنقد البناء . وليس من قبيل المصادفات أن يولد نقد الرواية بعد ولادتها بسنوات ، لأن النقد العربى الحديث اهتم بالشعر كما نعرف ، ولم يكن له سابق خبرة بالأجناس الأدبية الجديدة الوافدة ، وعلى رأسها الرواية . ومن ثمة كانت ترجمة الروايات واقتباسها وتأليفها أسبق فى الظهور من نقدها . ولما ظهرت أولى محاولات هذا النقد ، نظريا وتطبيقيا ، كان أصحابها من محررى المجلات الثقافية التى ظهرت خلال مرحلة طفولة الرواية ، مثل : المقتطف ، الهلال ، البيان ، الضياء ، الجامعة . وكان هؤلاء المحررون من أبناء الشام (يعقوب صروف ، جرجى زيدان ، إبراهيم اليازجى ، فرح أنطون) وباستثناء اليازجى ساهم الثلاثة الآخرون بمحاولات فى ترجمة الرواية وتأليفها

مثلما ساهموا باجتهادات فى نقدها . ولكن هذه الاجتهادات دارت - بشكل عام - فى إطار التعريف بالرواية الأوربية ، وبيان خصائصها ، ونقد المحاولات العربية بخفة دون تحليل أو مقارنة . ولم تكن المصطلحات المستخدمة فى هذا النقد تكشف عن المتابعة الدقيقة لنظائرها الأوروبية .

وقد أعترض أحد كتاب تلك المرحلة ، وهو فرح أنطون عام ١٩٠٦ ، على استخدام مصطلحى الرواية والروايات ، وخطأ مستخدميهما ، على أساس أن الروايات فى اللغة هى الأحاديث المنقولة بالتواتر من فلان عن فلان عن فلان ، وأن الصواب هو تسمية « الرواية » باسم « القصة » لأنها عبارة عن أحاديث ووقائع يتخيلها المؤلف ويقصها على قرائه [١٧] . ولكن هذا الاعتراض لم يقض على شيوع الخطأ ، مثلما لم يقض على شيوعة فى المقال ذاته .

لعله أصبح من الواضح أن عوامل طول مرحلة طفولة الرواية كانت خارجة عن إرادتها ، وأن الاتجاه الغائى - إذا صح التعبير - كان أخطر هذه العوامل . فقد أفسد التوظيف الغائى للرواية مواهب الروائيين وعطلها عن النمو ، وجعلها خادمة لغايات أخرى غير الفن . ومع أن الالتزام أنتج روايات جيدة فنيا فيما بعد ، فقد كان من الصعب تحقيق هذه الجودة فى مرحلة الطفولة . ولولا أن هيكل كتب « زينب » أثناء بعثته الأوروبية بعيدا عن المؤثرات المحلية ، وحررها

من الغائية المباشرة لما كتبها على ذلك النحو . ويبدو أن هذا هو س
توقفه بعد عودته إلى مصر ، وظهور « زينب » ، عن الاستمرار ؤ
الإبداع الروائى فسرعان ما شغلته الغايات الاجتماعية والسياسي
المباشرة عن متابعة السير فى طريق الرواية نحو ثلاثة عقود . ويبدو
أيضا أن خلو الرواية من ذلك التوظيف الغائى المباشر ساهم فى دفعه
نحو رفع اسمه من على غلافها عند نشرها . فلو أنها سايرت ما كان
يكتب وقتها ، وحملت دعوة مباشرة من أى نوع ، لما خجل من وضع
اسمه عليها .

وإذا كانت الرواية ولدت فى مهد من المشكلات والتحديات ، واضطرت ـ كما رأينا ـ إلى الاشتباك منذ البداية مع هذه المشكلات وتلك التحديات ، وتحملت فى سبيل ذلك أن تضحى بمقومات الفن ، فقد ازدادت المشكلات والتحديات ـ على أى حال ـ بعد انتهاء طفولتها ، ودخولها مرحلة المراهقة فى عام ١٩١٣ .

كانت « زينب » نفسها تحمل جنين بعد جديد من أبعاد الإلتزام ، هو ما سمى وقتها باسم الأدب القومى ، أى الأدب الذى يعكس الشخصية القومية لمصر ويدعمها . وكان هيكل نفسه من أبرز دعاة هذه الفكرة التى نادى بها أستاذه أحمد لطفى السيد . ومع أن هيكل كان يهمه فى الأساس أن يصور بعض « مناظر وأخلاق ريفية » ، كما جاء فى العنوان الفرعى لروايته ، فقد أرضى طلاب فكرة « المصرية »

من هذه الناحية كما أرضى طلاب الفن غير الموظف توظيفاً مباشراً لخدمة أى فكرة . وقد استمر هو ـ على أى حال ـ فى التعبير عن فكرة الأدب القومى من خلال مقالاته التى تفرغ لها بعد « زينب » فى صحيفة « الجريدة » التى أشركه فى تحريرها أستاذه . وعن طريق « الجريدة » أتيح للفكرة لسان حال قوى ، فلما توقفت عام ١٩١٥ خلفتها جريدة « السفور » التى توقف بدورها عام ١٩٢٤ . ثم ظهرت مجلة « الفجر » التى توقفت عام ١٩٢٧ ، بعد أن سلمت راية الدعوة إلى جريدة « السياسة الإسبوعية » وقد أسسها هيكل وتولى تحريرها عام ١٩٢٦ ، حتى توقفت بدورها عام ١٩٤٩ .

وطوال ذلك التاريخ اكتسبت الدعوة إلى الأدب القومى أنصاراً كثيرين ، وأثرت فى أدباء كثيرين أيضاً ، كان على رأسهم أحمد ضيف الذى نقل الدعوة إلى محاضراته الجامعية منذ عام ١٩١٨ ، ومحمد ومحمود تيمور ، وعيسى وشحاته عبيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ويحيى حقى . ومع أن الستة الأخيرين كانوا من أعمدة مجلة « الفجر » وماسمى باسم المدرسة الحديثة ، فقد نجحوا فى لفت انتباه توفيق الحكيم إلى دعوتهم حين شرع فى كتابة روايته « عودة الروح » عام ١٩٢٧ . وارتبطت هذه الدعوة الفكرية بدعوة أخرى فنية هى الدعوة إلى الواقعية التى نبه عليها لطفى جمعة من قبل . وباستثناء محمود تيمور كان إنتاج هذه الجماعة محدوداً بشكل عام

فى مجال الرواية ، ميالاً إلى القصة القصيرة . وكانت الروايات القليلة الى ينتجها أفرادها قصيرة بوجه عام ، ولكنها جيدة من الناحية الفنية ، وملتزمة اجتماعيا وقوميا من الناحية الفكرية . والأهم من هذا كله أنها كانت مع روايات محمود تيمور - أنضج فنيا وفكريا من زينب التى اعترف تيمور وحقى بأمومتها وريادتها [١٨] .

وبالرغم من تجمع هؤلاء الكتاب فى مجلة « الفجر » وإطلاقهم اسم « المدرسة الحديثة » على تجمعهم فلم تكن محاولاتهم فى النهاية سوى مغامرات فردية ، لم تنشىء تياراً . بل إنها لم تكتشف إلا فى الستينات حين ألقى يحيى حقى الضوء عليها . أما دعوتهم إلى الأدب القومى والمصرية فقد انخفض بريقها فى الثلاثينيات ، وتولاها آخرون من غير زمرتهم ، مثل سلامة موسى وتوفيق الحكيم اللذين أضافا إليها عنصر التاريخ المصرى القديم ، وربطاها بالفرعونية . وإذا كان سلامة موسى اقتصر على كتابة المقاولات ، فقد كتب الحكيم روايته المشهورة « عودة الروح » على ضوء تلك الدعوة .

كانت الثلاثينيات من العقود الغنية بالرواية فى النصف الأول من القرن العشرين . ولكنها لم تكتسب غناها من الدعوة إلى الأدب القومى وحدها وإنما من نزول عدد من الكتاب المرموقين إلى ميدان الرواية ، ولاسيما المازنى وطه حسين والعقاد . فقد نشر الأول روايته « إبراهيم الكاتب » كاملة عام ١٩٣١ بعد أن نشر منها أجزاء فى

جريدة « السياسة الأسبوعية » عام ١٩٢٩ بعد أن نشر الثانى الجزء الأول من سيرته الذاتية « الأيام » كاملاً عام ١٩٢٩ بعد أن نشرة مسلسلاً بمجلة « الهلال » عامى ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧ . كما نشر روايته « أديب » عام ١٩٣٥ [١٩] ، ونشر الأخير روايته « سارة » عام ١٩٣٨ . ومع أن هذه الأعمال غلب عليها طابع السير الذاتية الذى طهرت به « الأيام » ، ولامست بعض حدود التحليل النفسى ولا سيما عند المازنى والعقاد ، وحفلت بنواقص الصنعة الفنية ، فلاشك أن أهميتها ترجع إلى أن أصحابها كانوا من ذوى الكلمة المسموعة والصيت العريض ، مما اجتذت الشباب إلى الرواية كوسيلة للتعبير الأدبى ، وضمن للرواية ـ كجنس أدبى ـ بعض الإحترام عند الصفوة بصفة خاصة ، وربما عند القراء الجادين بصفة عامة .

ومع أن توفيق الحكيم شغل نفسه بالمسرح منذ بداياته الأدبية ، فقد كتب روايته « عودة الروح » فى باريس ، كما فعل هيكل من قبل ، وانتهى منها عام ١٩٢٧ ، ولكنه لم ينشرها إلا عام ١٩٣٤ . ولاقت عند ظهورها صدى إيجابيا فوريا . ووصفها أحد النقاد بإنها « أول رواية مصرية حقيقية »[٢٠] ، ومع أنها حملت أصداء عديدة من الدعوة إلى الأدب القومى والمصرية والفرعونية ، وبدت ملتزمة وطنيا على نحو صريح على عكس ما أشيع عن الحكيم من ميل إلى البرج العاجى بغير التزام ، فقد كانت أنضج فنيا من « زينب » فى الدراما

والحوار ورسم الشخصيات ، بل أنضج فى هذه النواحى من روايات المازنى وطه حسين والعقاد السابقة . وقد شجعه نجاحه على المضى فى طريق الرواية بعدها فنشر « يوميات نائب فى الأرياف » عام ١٩٣٧ ، « عصفور من الشرق » عام ١٩٣٨ ، « راقصة المعبد » ١٩٣٩ ، وإن كان لم يتقدم كثيرا من الناحية الفنية على « عودة الروح » . وساهم برواياته هذه فى إغناء الثلاثينيات بالرواية من ناحية ، وبث الاحترام للرواية عند الصفوة والقراء الجادين من ناحية أخرى . وكان تعلقه بالجانب الوطنى للإلتزام من عوامل الأهمية فى مساهمته تلك إلى جانب العوامل الفنية . ومع ذلك لم تختلف رواياته هذه كثيرا عن روايات معاصرية المرموقين من حيث غلبة طابع السيرة الذاتيه عليها ، ولا سيما فى روايتيه الأوليين .

كانت غلبة السيرة الذاتية أو اختلاطها بالرواية كجنس أدبى مختلف سمة أساسية من سمات مرحلة المراهقة فى تطور الرواية بمصر ، تماماً مثلما كان اختلاط الرواية بالالتزام الاجتماعى المباشر من السمات الأساسية لمرحلة الطفولة التى انتهت قبيل الحرب العالمية الأولى كما أشرنا . وإذا كانت المراهقة تتصف عموماً فى حياة الإنسان بأنها مرحلة القلق والتمرد والاستقلال والبحث عن الذات ، فها هى تؤدى فى الرواية ماتؤديه فى الحياة . ومع ذلك لم يختف الالتزام الاجتماعى والسياسى الذى ميز مرحلة طفولة الرواية ، وإنما

صار التعبير عنه أنضج وأذكى وأقرب إلى الإيحاء منه إلى الوعظ المباشر ، وهذا ما يتضح ـ بصفة خاصة ـ فى روايات الحكيم وبعض الروايات الأخرى لمعاصريه مثل تيمور وطاهر لاشين ، فى بحثها عن الذات القومية ، وتعبيرها عن نزعة الاستقلال .

ومن جهة أخرى ، شهدت مرحلة المراهقة هذه بعض التطورات اللافتة للانتباه فى حركة الرواية بمصر . وكانت هذه التطورات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية .

١ ـ كان لثورة عام ١٩١٩ على الاحتلال البريطانى آثارها المتفاوتة فى الأدب بوجه عام ، ولكن أثرها فى الرواية تمثل فى دعم دعوة الأدب القومى ، وحث الروائيين على المزيد من الالتزام بالمجتمع وقضاياه الملحة فى الحرية والاستقلال ، وتحرير المرأة وعلاج ثالوث الفقر والجهل والمرض ، مما انعكس على روايات الثلاثينيات والأربعينيات ، وكذلك تمثل أثر تلك الثورة فى السعى نحو الموضوعات التاريخية ، فرعونية أو عربية ، مما انعكس ـ كما سنرى ـ على روايات الأربعينيات ، ولكن الديموقراطية الغربية التى تحققت بعض مظاهرها الشكلية ـ مثل الدستور والتمثيل النيابى ـ بعد الثورة سرعان ما ضربها الملك فى الصميم عام ١٩٣٠ ، حين دبر الانقلاب الديكتاتورى الذى كان واجهته إسماعيل صدقى ووزارات الأقلية من بعده .

ومع هذه الضربة القاتلة بدأت النخبة المثقفة فى البحث عن بدائل للديموقراطية الغربية ، والغوص فى التاريخ القديم ، وكانت العشرينيات قد أظهرت بعض التجمعات ذات التوجهات العربية والإسلامية ، مثل الرابطة الشرقية (١٩٢١) ، النادى الشرقى (١٩٢٢) ، جماعة الإخوان المسلمين (١٩٢٨) ، كما أظهرت بعض الاكتشافات الأثرية الفرعونية مثل مقبرة توت عُنخ آمون ، ومع أن جماعة الإخوان المسلمين كانت أنشط التجمعات السابقة ، ولا سيما فى الثلاثينيات ، فقد تكونت « جماعة الوحدة العربية » عام ١٩٣٨ ، ثم تكون « الاتحاد العربى » عام ١٩٤٢ ، مما مَدَّد حياة التوجهات العربية والإسلامية ، وشغل المثقفين بها .

٢ ـ فى أعقاب ثورة ١٩١٩ تكشفت بعض أبعاد المشكلة الاقتصادية فى مصر ، بالرغم من نشوء المؤسسات الاقتصادية المصرية الصميمة ، ولا سيما بنك مصر وشركاته ، فقد كان الاقتصاد المصرى اقتصاداً تابعاً ، يتحرك تحت قبضة الاحتكارات والامتيازات الأجنبية ، ولم يتغير هذا الموقف جذرياً حتى نهاية الفترة موضوع بحثنا ، بالرغم من إلغاء الامتيازات الأجنبية عام ١٩٣٧ ، ونمو رأس المال الوطنى ، وتدخل الحكومة عام ١٩٤٧ لضمان التساوى فى الفرص بين الأجانب والمصريين فى مجالس إدارات الشركات .

٣ ـ فى أعقاب الثورة أيضاً ازداد ظهور الاهتمام بأحوال الريف

والمظالم الواقعة على الفلاح . ولكن العدالة الاجتماعية ظلت مشكلة المشكلات طوال الفترة من ١٩١٩ إلى ١٩٥٢ . وظل كبار الملاك يرثون الأرض ومن عليها حتى نهاية الفترة ، مما انعكس على الهجرات الريفية المستمرة نحو المدن الكبرى ، وازدياد نسبة البطالة ولا سيما فى قطاع المتعلمين . ففى الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩٣٧ كان متوسط الزحف الريفى على المدن يبلغ ٣٠ ألفاً سنوياً ، وفى عام ١٩٣٧ وحده بلغ عدد العاطلين من خريجى المدارس الثانوية نحو ٧٥٠٠ ، ومن الجامعيين ٢٥٠٠ (٢١) . ولكن المشكلة ازدادت حدة فى سنوات الحرب العالمية الثانية وما بعدها . واشتد ظهورها فى أدب الأربعينيات بصفة خاصة ، ولا سيما عند الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين الذى صورها فى روايته « شجرة البؤس » (١٩٤٣) والجيل الأصغر سناً مثل نجيب محفوظ وعادل كامل ، وفى الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ اهتم الروائيون بقضية العدالة الاجتماعية أكثر من أى فترة مضت كما سنرى عند محفوظ بصفة خاصة .

٤ ـ كان الغوص فى التاريخ القديم ، ولا سيما العربى والإسلامى ، نوعاً من البحث عن بديل للحاضر المفعم بالاضطرابات والمظالم الاجتماعية والقلق السياسي ، ابتداء من الثلاثينيات ، وهذا ما عكسته مؤلفات طه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد فى الثلاثينيات والأربعينيات ، مما كان له أثره فى الأدباء الأصغر سناً .

وإذا كان محمد فريد أبوحديد جرب الرواية التاريخية بروايته « ابنة المملوك » التى نشرها عام ١٩٢٦ ، فلم يعد إلى هذا النوع من الرواية إلا عند ظهور مجلة « الثقافة » عام ١٩٣٩ ، وكان هو نفسه من أعمدتها ، فنشر على صفحاتها ثلاث روايات (المهلهل ، الملك الضليل ، زنوبيا) فى الفترة من أبريل ١٩٣٩ إلى يناير ١٩٤١ ، فضلاً عن روايته « أبوالفوارس عنترة » التى نشرها عام ١٩٤٦ ، ولكن إذا كان أبوحديد يعد من الجيل الأكبر سناً ، فقد كان الجيل الأصغر سناً أنشط فى هذا المجال . وإذا كانت مجلة « الثقافة » نشرت روايات أبى حديد الثلاث الأولى مسلسلة فقد نشرت المجلة الجديدة أول رواية لنجيب محفوظ (وهى رواية تاريخية) فى عدد خاص فى سبتمبر ١٩٣٩ ، ثم نشرت « الثقافة » رواية « سلامة القس » لعلى باكثير فى يونيو ١٩٤١ حتى آخر العالم . وفى عام ١٩٤٥ نشر روايته « واسلاماه » مستقلة فى كتاب .

ويمكن أن نعد الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ العصر الذهبى للرواية التاريخية ، لا من حيث الكم وحده ، وإنما من حيث النضج الذى حققته منذ الموجة الأولى التى أبرزت جرجى زيدان . فإذا كان أبوحديد نشر أربع روايات ، فقد نشر أحد أبناء الجيل الأكبر سناً الآخرين ، وهو على الجارم ، خمس روايات فى الفترة من١٩٤٣ إلى ١٩٤٨ ، وهى على التوالى : شاعر ملك ، فارس بنى حمدان ، الشاعر

الطموح ، خاتمة الطواف ، مرح ابن الوليد ، وكلها حول موضوعات من التاريخ الأدبى العربى . ولكن أبناء الجيل الأصغر سناً قدموا فى تلك الفترة ذخيرة أكبر عدداً من الروايات التسع هذه ، فقد نشر محفوظ ثلاث روايات ، وباكثير روايتين ، ومحمد سعيد العريان أربع روايات (قطر الندى ، ١٩٤٥) ـ على باب زويلة ، ١٩٤٧ ـ شجرة الدر ، ١٩٤٧ ـ بنت قسطنين ، ١٩٤٨) ، كما نشر عبدالحميد السحار رواية « أحمس » عام ١٩٤٣ ، ونشر عادل كامل روايته « ملك من شعاع » عام ١٩٤٥ ، حول حياة أحمس وإخناتون على التوالى . وبهذا يكون المجموع الكلى للروايات التاريخية فى تلك الفترة ٢٠ رواية ، منها ١١ رواية للجيل الأصغر سناً ، مع أغلبية واضحة للموضوعات العربية والإسلامية .

كانت الرواية التاريخية إذن من أهم ملامح تلك الفترة ، مثلما كانت الرواية السيرية من أهم ملامح الفترة السابقة منذ دخول الرواية مرحلة المراهقة ، ولكن سرعان ما سنلاحظ أن الرواية الاجتماعية عند نجيب محفوظ بصفة خاصة تأتى كملمح آخر من ملامح روايات الفترة المذكورة ، وهو الملمح الذى يظهر عند كتاب الجيل الأكبر سناً مثل طه حسين فى روايته « شجرة البؤس » عام ١٩٤٣ ، ومحمد فريد أبوحديد فى روايته « آلام جحا » التى ظهرت ، فى العام نفسه ، مسلسلة بمجلة الثقافة » [٢٣] .

ولعلنا لاحظنا أن المجلات الأدبية فى تلك الفترة أقبلت على نشر الروايات منجمة كما حدث فى « الثقافة » ، التى نشرت رواية أخرى لأحمد ضيف [٢٤] ، أو فى عدد خاص كما حدث فى « المجلة الجديدة » التى نشرت لنجيب محفوظ « عبث الأقدار » ، وقد حذا حذوهما بعض المجلات الأخرى [٢٥] ، ولم يقتصر نشر الروايات على المؤلف منها ، وإنما توسعت المجلات القصصية المتخصصة فى نشر المترجم أو المعرب بمعنى أدق ، أى الذى تجرى عليه قواعد التصرف بالحذف أو التلخيص . وكان على رأس هذه المجلات فى الفترة موضوع بحثنا مجلة « الرواية » من ١٩٣٧ إلى ١٩٣٩ ، مجلة « الروايات الجديدة » من ١٩٣٦ إلى ١٩٤٤ ، ومجلة « إلـ ٢٠ قصة » من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٥ ، ومجلة « القصة » من ١٩٤٩ إلى ١٩٥٢ . وقد ظهر فى تلك الفترة (١٩٣٩ ـ ١٩٥٢) وحدها خمس مجلات متخصصة فى فنون القصة [٢٦] .

إذا كان عدد المجلات المتخصصة فى فنون القصة هذه قد ازداد فى تلك الفترة فالزيادة دليل على اتساع رقعة قراءة القصة والروايات . ولكنها دليل آخر على تطور القصة القصيرة وازدياد الطلب عليها ، فقلما خلت مجلة ثقافية أو أدبية فى فترة ما بين الحربين العالميتين وما بعدها من القصص القصيرة ، مؤلفة أو مترجمة ، وقلما خلت تجربة الأديب الروائى فى ذات الفترة من القصص القصيرة أيضاً .

بل إن القصة القصيرة اجتذبت كثيرين من غير العاملين فى المجال الروائى ، مثل سلامة موسى ويوسف وهبى ، وكانت ترجمتها أكثر انتشاراً من ترجمة الرواية ، ولا سيما فى الصحف والمجلات ، وبذلك كانت ـ فى تلك المرحلة ـ أقوى منافس للرواية .

ومع ذلك شهدت مرحلة مراهقة الرواية هذه ترجمة بعض عيون التراث العالمى فى الرواية . وكان أبرز جهود الترجمة على يد أعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر التى تكونت عام ١٩١٤ ، وظلت توالى إصداراتها ونشاطها حتى نهاية المرحلة ، وكانت الثلاثينيات قمة نشاط أعضاء اللجنة فى ترجمة الروايات الأوروبية بصفة خاصة ، ومن أشهر هذه الروايات : فاوست ، هرمان ودوروبتا لجوته اللتان ترجمهما محمد عوض محمد ، آلام فرتر لجوته أيضاً التى ترجمها أحمد حسن الزيات ، جريمة اللورد سافيل لأوسكار وايلد ، الآباء والأبناء لترجنيف اللتان ترجمهما المازنى ، مرجريت أو غادة الكاميليا لاسكندر دوماس التى ترجمها أحمد زكى ، الطلسم لوولتر سكوت التى ترجمها محمود محمود ، تسى سليلة دربرفيل لتوماس هاردى التى ترجمها فخرى أبوالسعود [٢٧] ، وقد تميزت هذه الترجمات ـ على نحو عام ـ بالقرب الشديد من النصوص الأصلية مع جمال لغة الترجمة وأدبيتها ، على عكس ترجمات مرحلة طفولة الرواية التى حفلت بالتصرف وعدم الدقة ، وإن كنا نلاحظ غلبة الرومانتيكية

ونقص الأعمال التجريبية .

ولكن الثلاثينيات شهدت أيضاً نوعاً من التراجع عن استخدام مصطلح « الرواية » ، وتفضيل مصطلح « القصة » عليه . ويبدو أن أحد أسباب هذا التراجع تمثل فى استخدام المسرحيين لمصطلح « الرواية » وخلطهم بينه وبين مصطلح « المسرحية » . ومع ذلك فمن الملاحظ أن المسرحيات التى شهدتها خشبات المسارح طوال مرحلة مراهقة الرواية كانت تحظى بالاهتمام الكتابى والصدى النقدى اكثر من الرواية، وظل نقد الرواية طوال العشرينيات والثلاثينيات محدوداً إلى أبعد درجة ، واعتباطياً فى منحاة وظهوره . ويبدو أن هذا ادى إلى ضعف استخدام المصطلحات الخاصة بالرواية ، وعدم وضوحها فى أذهان الروائيين .

هذه هى أهم التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى أثرت فى حركة الرواية خلال مرحلة مراهقتها ، وتفاعلت مع إحساس الروائيين بأهمية الرواية كجنس أدبى جديد ، ووسيلة مختلفة للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم .

وعند هذا الحد نتساءل :

هل كانت الطريق معبدة أمام الروائى خلال مرحلة مراهقة الرواية ؟

ليس من السهل ـ والحال كما أجملنا معالمها ـ أن يكون الجواب

بالإيجاب ، على الرغم من التحسن النسبى الذى لاقته الرواية ، بعد تخطيها مرحلة الطفولة ، من حيث الإمكانات المتاحة . فقد ازداد حجم الإنتاج الروائى مثلما ازداد حجم الترجمة ، واشتد الطلب الجماهيرى كما رأينا ، ولكن هذه كلها عوامل منشطة للإبداع كان ينقصها الدأب والمثابرة وأخذ النفس بالشدة والتفرغ للرواية مما لم يظهر عند الجيل الأكبر سناً باستثناء محمود تيمور ، ولم يكن تيمور نفسه يشىء بموهبة كبيرة فى هذا المجال ، مع أنه الوحيد من أبناء جيله الذى دأب وثابر وتفرغ ، وإذا كانت الرواية تطلب هذا كله من الروائى فهى تتطلب الموهبة أيضا والموهبة الروائية عموما تنضج مع الدأب والمثابرة ، ولكن لابد لها من نضج الخبرة بالحياة والخبرة بالفن ، أو الجنس الأدبى ، الذى تعمل فى دائرته ، ويبدو أن خبرة تيمور كانت أبرز فى القصة القصيرة لا فى الرواية ، وكذلك كانت موهبته .

ولكننا نستطيع أن نلاحظ ، منذ بداية الثلاثينيات تقريباً ، نوعاً من المناخ المشجع للرواية ، تأليفاً وترجمة ، وهو مناخ هيأه المازنى والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم بمحاولاتهم ، أو مغامراتهم الفردية فى التأليف ، كما مر بنا ، ومع أن هؤلاء الأربعة ـ بوجه خاص ـ لم يثابروا على التأليف الروائى أو يتفرغوا له فقد كانوا من النفوذ الأدبى بحيث كسروا حاجز الخوف من الرواية عند الشباب ،

وقدموا المثال تلو المثال على جدية الرواية كوسيلة للتعبير الأدبى ، بالرغم من استخفاف العقاد بالقصة بعد ذلك ، واستبداد طه حسين بآرائه القصصية المتخلفة حول تدخل الكاتب فى السرد ورسم الشخصيات ، وقد ساهم مع هؤلاء الأربعة اثنان آخران فى تشجيع الكتابة القصصية ورعايتها ، وهما سلامة موسى الذى أصدر مجلته الشهرية « المجلة الجديدة » عام ١٩٢٩ ، وأحمد حسن الزيات الذى أصدر مجلته نصف الشهرية ثم الأسبوعية « الرسالة » عام ١٩٣٣ ، ثم أصدر مجلته الأخرى « الرواية » عام ١٩٣٧ .

وسط هذا المناخ المشجع للرواية ، والقصة عموماً ، ظهر نجيب محفوظ .

وكان محفوظ - كما سبق أن بينا - فتى غراً يوم بدأ اسمه فى الظهور على صفحات « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٠ ، ولكنه لم يبدأ بالقصة ولا بالرواية ، وإنما بدأ بالفلسفة التى هم بدراستها والتخصص فيها بالجامعة فى ذلك العام . واتخذت بداياته شكل المقال الذى اتخذه كتاب الجيل الأكبر سناً أداة للتعبير الجاد ..ثم انتقل إلى شكل القصة القصيرة المغرى للشباب عادة . وسرعان ما وجد نفسه فى مفترق طرق بعد تخرجه عام ١٩٣٤ ، فقد دخل - كما ذكر فى أحاديث عديدة فى الصحف - صراعاً رهيباً بين الفلسفة التى هم بتحضير رسالة للماچستير فيها والأدب الذى ظهرت أعراضه عليه

قبل تخرجه .

يقول محفوظ عن هذا الصراع :

« كنت أمسك بيدٍ كتاباً فى الفلسفة ، وفى اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين . وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهنى فى نفس اللحظة التى يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر ، ووجدت نفسى فى صراع رهيب بين الأدب والفلسفة . صراع لا يمكن أن يتصوره إلاّ من عاش فيه . وكان علىّ أن أقرر شيئاً أو أجن ، ومرة واحدة قامت فى ذهنى مظاهرة من أبطال « أهل الكهف » الذين صورهم توفيق الحكيم ، والبوسطجى الذى رسمه يحيى حقى ، والفلاح الصغير الذى لا يعرف الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبة على حافة الترعة فى رواية « الأيام » لطه حسين ،وأشخاص كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور .. كلهم كانوا يسيرون فى مظاهرة واحدة ، وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم » [٢٨] .

ويعلق يوسف الشارونى على هذا التصريح بقوله : « ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ فى الموكب الأدبى » [٢٩] .

هل انتهى ذلك الصراع عام ١٩٣٦ كما علق الشارونى ؟

أغلب الظن أن هذا تاريخ صحيح ، يؤكده ما لاحظناه من توقف نجيب محفوظ عن نشر المقالات بعد أغسطس ١٩٣٦ ، واقتصاره عند

عودته فى نوفمبر ١٩٤٣ على المقالات الأدبية التى بدأت فى التناقص منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٩٥٢ ، أى أنه لم يعد إلى الفلسفة منذ آخر مقالة نشرها فى « المجلة الجديدة » فى مارس ١٩٣٦ ، فى حين استمر فى كتابة القصة القصيرة ونشرها .

ولكن ، لماذا اختار طريق القصة عموماً ؟!

يعزو هو نفسه السبب إلى « الظروف السياسية التى كانت تمر بها البلاد وقت نشأته الأدبية ، ويوضح ذلك على لسان سوسن ـ إحدى شخصيات الجزء الثالث من روايته « بين القصرين » ـ حين تقول : « المقالة صريحة ومباشرة . ولذلك فهى خطيرة ، خاصة إن كانت الأعين محملقة فينا ، أما القصة فذات حيل لا حصر لها . إنها فن ماكر ، وقد غدت شكلاً أدبياً سوف ينتزع الإمامة فى عالم الأدب فى وقت قصير » (٣٠) .

وقد جاء هذا التصريح الروائى على لسان شخصية من المفروض أنها أدلت به فى الثلاثينيات ، بعد عام ١٩٣٥ الذى بدأت فيه أحداث الجزء الأخير من ثلاثيته ، وهو « السكرية » ، وليس « بين القصرين » كمال قال الشارونى ، وبالرغم من صحة التنبؤ الذى سجله محفوظ وهو يكتب ذلك الجزء فى منتصف الخمسينيات تقريباً ، فرأيه فى مكر الفن القصصى يشير إلى جانب مهم فى شخصية المراوغة بوجه عام ، وهى مراوغة غرسها فى شبابه إحساسه بوطأة الرسالة

الملقاة على ذلك الفن فيما يبدو ، ونمأله ميله العام إلى المراقبة والملاحظة من بعيد ، دون تورط أو اقتحام .

ماذا عن الرواية إذن ؟!

يقول هو نفسه فى حديث آخر :

« فى الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة . وفيها نجد التحليل والنقد كما فى المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكى كما فى المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعرى والخيال الشعرى إن وجد الاستعداد لهما كما فى الشعر . بل إن فى الراية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما . وبينما نجد فى كل شكل فنى مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه ، فإن الرواية لاحدود تحدها . فهى شكل فنى لا نظير له » (٢١) .

قال محفوظ هذا عام ١٩٦٠ ، بعد أن مارس تأليف الرواية سنوات وسنوات . ومع ذلك فحتى هذا الموقف الناضج من الرواية يشير إلى سر اختياره تلك الطريق الصعبة ، الطويل سلَّمُها .

ولكنه عاد فى حديث آخر فألقى الضوء التالى على الطريق التى سار فيها مع أبناء جيله من الروائيين ، ولخص خطواته وخطواتهم بقوله :

« سرنا فى طريق ملىء بالعثرات ، لأننا لم نجد تراثاً روائياً نعتمد عليه ، سبقنا جيل الرواد وقدم كل رائد عملاً أو عملين ، درسناهما

بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعهما من التراث الروائى الضخم الذى كان مجهولاً لنا .. وقمنا برحلة طويلة ، وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين ، وكان علينا أن نغوص فى واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلف فى وقت واحد » (٣١) .

لقد اختار محفوظ طريق الرواية بكل ما عليه من أشواك ومشقات ، ومع أنه نشر أولى رواياته عام ١٩٣٩ فمن الواضح ـ فى اختياره الطريق وحسمه النزاع بين الأدب والفلسفة عام ١٩٣٦ ـ أنه جرب قلمه فى الرواية قبيل ذلك التاريخ ، أو نحوه ، فهو يذكر أن أول رواية كتبها كانت اجتماعية ، وضع لها عنوان « أحلام القرية » ، ولكنه لم يجرؤ على نشرها ، لا لأنه كتبها دون أن يرى قرية واحدة وحسب ، وإنما لأنها « لا يمكن أن تُقبل على أى مستوى » كما ذكر فى حوار معه (٣٢) . وبعدها شغل نفسه بمشروع ضخم لكتابة « تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت فى تاريخ بلاده » (٣٣) ، ولكن هذا المشروع الخيالى تمخض عن رواياته الثلاث الأولى : عبث الأقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة ، ثم تحول إلى الرواية الاجتماعية ، ولم يعد إلى الرواية التاريخية بعدها .

ويبدو أنه طبق على نفسه ـ فى تلك الفترة ـ نصيحة قدمها لصديقه الطبيب أدهم رجب الذى كان يعد نفسه للكتابة ، فقد ذكر له فى إحدى

رسائله ـ فى أوائل الأربعينيات تقريباً أن « الأديب الحق فى أوله عبارة عن سلة مهملات »[٣٤] ، وتكشف هذه الرسائل المهمة عن بعض الحقائق المتصلة ببداياته الروائية ، فهو يذكر فى إحداها أنه كتب رواية رادوبيس « فى سنة ١٩٣٧ ـ ١٩٣٨ » ، أى أنها كتبت قبل نشر « عبث الأقدار » ، وربما كتبت قبل كتابتها . ومن المحتمل أنه كان يكتب ثم يحفظ ، أو يكتب ثم يمزق ، وفى كلتا الحالين كان ينقح ، ويعدل ، ويبدل ، وهذه كلها أمور طبيعية ، وهو يذكر فى رسالة أخرى ـ عام ١٩٤٥ تقريباً ـ أنه يفكر فى كتابة ملحمة كبرى ، يريد أن يهب لها عشرة أعوام ، وأن روايته « خان الخليلى » التى ظهرت فى ذلك العام جزء من عشر مثلها ، أو خمس عشرة ، وكان قد قرأ وقتها ـ كما يذكر فى رسالة أخرى ـ رواية « الحرب والسلام » لتولستوى . ولعلها شجعته بملحمتيها على التفكير فى تلك الملحمة التى داعبت خياله ، وجسدها بعد ذلك فى الثلاثية .

لعل محفوظ كان فى تلك الفترة ميالاً إلى المشروعات الضخمة ، فبعد مشروعه التاريخى انتقل ، كما رأينا ، إلى مشروعه المعاصر الذى حالفه التوفيق فيه أكثر من سابقه ، فقد أخرج منه خمس روايات حتى عام ١٩٥٢ ، ثم أخرج فى منتصف الخمسينيات ثلاث روايات أخرى هى ثلاثيته المعروفة . وبذلك تجمع من مشروعه التاريخى الحديث ثمانى روايات ، يعنينا منها هنا الخمس الأولى مع الثلاث

التاريخية القديمة ، أى رواياته الثمانى الأولى ، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ .

وقبل أن نناقش هذه الروايات الثمانى التى درج بها محفوظ على طريق الرواية يحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند الظروف المحيطة ، فيما يتعلق بالبيئة والأدب عامة ، وما يتعلق بمحفوظ شخصياً .

فى نوفمبر ١٩٢٤ تشكل أول برلمان منتخب بعد إقرار دستور ١٩٢٣ ، وكان سعد زغلول صاحب الأغلبية الشعبية والبرلمانية على السواء ، ولابد أنه ظهر أمام عينى الصبى نجيب محفوظ (١٢ عاماً فى ذلك الحين) بمظهر البطل الشعبى الذى ظهر به أمام كثيرين ، ولكن الأمور ما لبثت أن تغيرت بعد وفاة زغلول عام ١٩٢٧ ، مع أن صورته لم تتغير فى أذهان الكثيرين ، إن لم يكن قد ازدادت تألقاً وأسطورية ، بالرغم مما قد يؤخذ عليها من ديماجوجية وضعف فى شخصية صاحبها ، فبعد وفاته نجح مركزاً القوة فى البلاد ـ الاحتلال والقصر ـ فى احتواء الوجود السياسى لحزب الأغلبية الشعبية والبرلمانية ، وفى يونيو ١٩٢٨ عطلت وزارة محمد محمود الممثلة للأقلية السياسية المهادنة للاحتلال والقصر ، البرلمان الوليد لمدة ثلاث سنوات ، وبذلك ضربت الديموقراطية الوليدة أيضاً فى الصميم ، ثم جاءت وزارة صدقى عام ١٩٣٠ فأكملت الرسالة ، وجاءت بدستور جديد . ولكن هذه الظروف السياسية المضطربة لم تستطع فى

مجموعها أن تقتلع حب الوفد ـ حزب زغلول ـ من وجدان الشباب الذين تعلقوا بشخصية زعيمه ، ومنهم نجيب محفوظ ، الذى ظل وفياً للوفد ، حفيا بزعيمه طوال الفترة التى تعنينا .

وفى ظل هذه الظروف المضطربة ذاتها نبتت بذور الميل إلى الكتابة عند نجيب محفوظ ، فبدأ بالشعر الذى تركه بسرعة ، ثم ثنى بالمقال والقصة القصيرة ، فى الوقت الذى تصاعدت فيه موجة الدعوة إلى الأدب القومى ، فعلى مدار عام كامل ، من أكتوبر ١٩٢٩ إلى أكتوبر ١٩٣٠ ، نشرت جريدة « السياسة الأسبوعية » العديد من المقالات حول ضرورة خلق أدب قومى مصرى ، يصور البيئة والواقع ، ويحد من طغيان الترجمة والاقتباس ، ويسعى للإصلاح والبناء على الأسس الحديثة ، ويأخذ بأسباب العلم والمدنية [٣٥] ، ومع أن أصحاب هذه الكتابات كانوا شباباً وقتها ـ أكبر من محفوظ بعقد على الأكثر ـ فقد شغلت دعوتهم الحياة الثقافية ، ووجدت أنصاراً من الجيل الأكبر سناً مثل سلامة موسى ومحمد حسين هيكل والمازنى والحكيم ، ومع أن هؤلاء وأولئك تباينت مواقفهم حول الأدب القديم والحضارة الفرعونية واللغة العربية ، فقد وحَّد بينهم هدف التعبير عن عصرهم ، وإنشاء أدب جديد يليق بالعصر من واقع الإحساس القومى ، وهذا ماقتنع به نجيب محفوظ فيما يبدو ، لقربه من كتاب

« السياسة الأسبوعية » ومشاركته فى الكتابة إليها ابتداء من ١١ أكتوبر ١٩٣٠ .

ولكن قناعة محفوظ فى تلك الفترة كان يشوبها الشك فى جدوى الاشتغال بالسياسة ، والخوف من العمل السياسى أو الحزبى المباشر ، ولهذا فضل ـ لأسباب شخصية بحتة فيما يبدو أيضاً ـ أن يكتفى بمقعد أمام مسرح الأحداث ، وحين اشتد صراعه الداخلى بين الفلسفة والأدب ظهرت أمام عينيه بعض البدائل فاختار منها القصة ، وأهلته موهبته الخاصة فى الوصف والمراقبة للتدرج من القصة القصيرة إلى الرواية . ولكنه وجد فى الاثنتين أداة ماكرة ـ كما قال ـ تعفيه من الصدام والصراع اللذين حرم من موهبتهما . فهو لم يكن ذا حسب ولا جاه ولا حزب يحميه عند الحاجة ، كما كانت حال طه حسين والعقاد والمازنى وهيكل ، ولكنه كان مثل توفيق الحكيم ـ إلى حد ما ـ فى الميل إلى صفوف المتفرجين والكتابة من مقاعدهم ، ولعله اتخذ الحكيم مثلاً أعلى أو فكر فى مثاله وقتها ، ولكن المؤكد أنه اختار ما يتناسب مع استعداده وقدراته ، وكان الاختيار بسيطاً ومتواضعاً ، ولكنه يحتاج إلى التضحية والدأب والمثابرة والصبر ، وهذا ما لم يكن يفتقر إليه محفوظ .

لماذا إذن بدأ خطوه على طريق الرواية بالعودة إلى الماضى القديم واستلهامه ؟ هل كان ذلك لأن الماضى يقيه مغبة الصدام مع أصحاب

الأمر والنهى فى الحاضر ، أو لأن الرواية التاريخية نوع من « التقية » الفنية إذا صح التعبير ؟ هل كان ذلك لأن الرواية التاريخية أمكر أشكال الرواية عند التعرض للحاضر ؟

لا أعتقد أن هذا أو ذاك كان الدافع المباشر للبدء بالرواية التاريخية ، وإنما أعتقد أن محفوظ انساق إلى التاريخ الفرعونى بدافع من قراءاته ، ولا سيما أنه ترجم كتاب « مصر القديمة » ونشره فى وقت مبكر عام ١٩٣١ ، وهو لم يتجاوز العشرين من عمره ، وقد أفاده هذا الكتاب فى بعض وقائع رواياته الفرعونية الثلاث كما سنرى ، وربما كان لاختزانه صور زيارة المتحف المصرى فى طفولته أثر فى إعجابه بالتاريخ الفرعونى فى شبابه ، فضلاً عن أن دعوة الأدب القومى كانت تشمل تصوير التاريخ القديم والحديث بصفتهما من مكونات الشخصية القومية ، وربما كان لاهتمام سلامة موسى بهذا التاريخ أثر آخر فى شحن عواطف محفوظ نحوه ، وقت أن كان الأخير قريباً منه طوال الثلاثينيات .

وقد استوحى محفوظ من التاريخ الفرعونى نحو ست قصص قصيرة ، عدا رواياته الثلاث الأولى ، مما يؤكد حماسته الكبيرة لهذا التاريخ فى شبابه [٣٦] ، وفى بعض هذه القصص القصيرة ، مثل « يقظة المومياء » ، ألقى ظلاً من التاريخ الحديث على التاريخ القديم ، فبطل هذه القصة من الباشوات الأتراك فى مصر ، فرنسى

الثقافة ، بربرى العنجهية ، لا يتورع عن جلد أحد فلاحيه المصريين لأنه اختطف قطعة لحم من طعام كلبه ، وذات يوم يعثر أحد رجاله على مقبرة فرعونية فى أرضه فيتخذ ذلك مصدراً للتباهى أمام ضيوفه الأوروبيين ، ولكنه حين يصحبهم إلى المقبرة تنهض مومياء صاحبها فتلقنه درساً قاسياً فى حسن معاملة فلاحيه الجياع ، بل تذكره بأنها جاءت به أسيراً فى إحدى الغزوات القديمة ، من فرط الشبه بينه وبين الأسير ، فيسقط الباشا ميتاً من وقع المفاجأة وهول الدرس .

غير أن الأمر فى هذه القصص ، وماتلاها من روايات ثلاث ، لم يكن مجرد الحماسة للتاريخ المصرى القديم ، أو مجرد تصوير ذلك التاريخ فى قصص وروايات على نحو ما فعل جرجى زيدان مع التاريخ الإسلامى ، وإنما كان تعبيراً عن الرغبة فى معالجة موضوع مضمون ، غير محفوف بالمخاطر الخارجية مثل موضوع الواقع الراهن . فالتاريخ القديم موضوع محدد الإطار ، معروف الشخصيات ، قادر على تحقيق الاستجابة القرائية والشعبية ، ولا سيما فى الثلاثينيات والأربعينيات ، ولكن ما صنعه محفوظ فيه يختلف كثيراً عما صنعه زيدان فى التاريخ الإسلامى ، فالأخير لم يخرج على وقائع ذلك التاريخ ، ولم يضف إليه إلا قصة الغرام السطحية التى فرضها على تلك الوقائع كنوع من المعالجة الروائية ، أما محفوظ فلم يأخذ من التاريخ الفرعونى إلا العطر إذا صح

التعبير ، فهو لم يتقيد بالوقائع التاريخية ، وإن حافظ على الشخصيات المتصلة بها ، وكان فى معالجته الروائية أقرب إلى العمل الحقيقى للروائى ، وهو الاستلهام لا إعادة الصياغة ، بل كان يؤسس استلهامه لذلك التاريخ على رؤية فكرية معينة ، تمددت فى رواياته الثلاث الأولى .

وقد تدرجت الرؤية المحفوظية فى الروايات التاريخية الثلاث على نحو بارز . ففى روايته الأولى « عبث الأقدار » مال إلى الإيمان بالدور المطلق للقدر فى تحريك التاريخ والبشر ، وفى روايته الثانية « رادوبيس » نقل قوة القدر المطلقة من خارج الفعل البشرى إلى داخله ، فأصبحت هذه القوة تحرك التاريخ والبشر على نحو أشمل وأعمق ، وفى روايته الثالثة « كفاح طيبة » ظهر وعيه بالدور النسبى للبشر فى تحريك التاريخ ، وتنبه لدور الفرد فى هذا التحريك ، وركزه فى « أحمس » البطل القومى الذى رد الغزاة وطردهم ، وربما ساعده على اختيار تلك الرؤية القدرية المطلقة أنه وجد لها سنداً من الأسطورة الشعبية فى كتاب « مصر القديمة » الذى ترجمه فى مطلع حياته الأدبية عام ١٩٣١ ، وفى تلك الأسطورة يحدثنا الخيال الشعبى عن انتقال العرش من أسرة الملك خوفو إلى أسرة كاهن الإله رع ، لا لشىء إلاَّ لأن القدر أراد ذلك ، ومن جهة أخرى سعى محفوظ إلى اختيار الرؤية القائمة على دور الفرد فى التاريخ من واقع إحساسه بأن

الحركة الوطنية الحديثة قامت على هذا الدور منذ عمر مكرم إلى سعد زغلول ، أى دور البطل الشعبى الذى تحركه المحن والشدائد الوطنية فيستجيب لمسؤولياتها .

إذا كانت الرؤية الفكرية فى الروايات الثلاث قد تدرجت على هذا النحو ، فقد تدرجت أيضاً الأداة الفنية التى صاحبتها ، ففى « عبث الأقدار » قام البناء الروائى على السرد التقريرى الميال إلى الخطابة والوعظ والبلاغة المقتبسة . وقام رسم الشخصيات على البعد الواحد ، مثلما قامت حركة الأحداث على المصادفات والمفاجآت الميلودرامية ، وفى « رادوبيس » تقلصت - إلى حد ما - المظاهر السلبية فى البناء والشخصيات والحركة ، بالرغم من الرتابة والبطؤ والميلودراما فى تطور الأحداث ، والاعتماد على الوصف اللفظى من الخارج ، وفى «كفاح طيبة » يزداد البناء تماسكاً ، وتقل البلاغة اللفظية المقتبسة .

ومع ذلك نجد فى رواية « رادوبيس » - بوجه خاص - مفاتيح كثيرة لفهم الرؤية المحفوظية فى رواياته الثلاث ، ففى هذه الرواية صور محفوظ شخصية لأحد الفلاسفة ، يدعى هوف ، ألقت أضواء مهمة على الماضى والحاضر معا .

سألت رادوبيس الفيلسوف عن رأيه فى الفن والفنانين فأجاب : « الفن لهو ولعب ، والفنانون لاعبون مهرة » (٣٧) .

ثم سألته عن دواء لشكواها المستمرة ، فأجاب الفيلسوف العجوز :

« الجميع يشكو يارادوبيس : طالما استمتعت إلى شكاة الفقراء والبائسين الذين يتلهفون على كسرة خبز ، وطالما استمعت إلى شكاة السادة وهم يئنون تحت عبء التبعات الجسام ، وطالما استمعت إلى شكاة الأغنياء السادرين وقد برموا بالدعة والسعادة ، فالجميع يشكون ، وما من فائدة ترجى من التغيير ، فاقنعى بما قسم لك » (٣٨) .

ومهما قيل عن صلة عبارات الفيلسوف الأخيرة بالفترة التى كتبت فيها الرواية لا بالعصر الذى تصوره ، فرؤيته للفن والواقع تلخص الرؤية القدرية التى مال إليها محفوظ فى تلك المرحلة فالفن لعبة ، والفلسفة لا تجد من يسمع صوتها ، والرضا بما قسم خير وأبقى ، ولهذا يصبح الصراع الأساسى فى الحياة بين صاحب السلطة التى هيأها له القدر والطامعين فيها ممن سلطهم القدر نفسه عليه ، إما لأنه تمرد على قدره أو طمع فى أقدار الآخرين ، وهذا هو ما حدث فى الرواية ، فالملك هو الذى يلعب بالكهنة ، والكهنة يؤلبون الشعب عليه من أجل الحفاظ على مصالحهم وأراضيهم التى طمع فيها وأراد تأميمها لحسابه ، أما الشعب فمجنى عليه ، لا يزيد دوره على أن يكون جسراً يعبره الملك اللاهى العابث إلى أهدافه ، مثلما يعبره

الكهنة الخائفون على مصالحهم وأراضيهم .

يقول محفوظ فى حوار حول تلك الفترة :

« كانت الوطنية المصرية متأججة فى ذلك الوقت ، وكان هناك مَدٌّ حقيقى للفرعونية ، وهو مد كانت له مبرراته الموضوعية ، إذ كان العصر الفرعونى هو العصر الوحيد المضىء فى مقابل عصر المهانة والانحطاط الذى كنا نعيش فيه وقتها ، مهانة الاستعمار الانجليزى وسيطرة الأتراك معاً » (٣٩) .

ولكن القناع الفرعونى لم يظهر على هذه الصورة إلا فى رواية « كفاح طيبة » . فليس فى « عبث الأقدار » ، ولا فى « رادوبيس » ، أى إشارة إلى مهانة الاستعمار الانجليزى وسيطرة الأتراك . وأقصى ما يخرج به قارئهما هو طابع الاحتفال بالتاريخ القديم واستلهام موضوعاته الفرعونية ، أما فى « كفاح طيبة » فيظهر القناع الفرعونى بوضوح مخفياً وراءه الواقع الحديث الذى سيطر فيه الغزاة من الأتراك والانجليز .

ومع أن الروايات الثلاث لم تكن تختلف ـ ضعفاً أو تفوقاً ـ من الناحية الفنية عن الروايات التى عاصرتها ، فقد كانت أقرب إلى التمرينات على الكتابة الروائية منها إلى الروايات الناضجة فكراً وفناً ، ولكنها كانت تمرينات متدرجة فى نضجها الذاتى ، بمعنى أن « كفاح طيبة » أنضج من « رادوبيس » والأخيرة أنضج من « عبث

الأقدار » ، وكانت فى مجموعها تبشر بروائى من النوع الذى تنضجه التجارب والدأب والمثابرة على الكتابة ، لا من النوع الذى يولد ناضجاً أو أقرب إلى الناضج كما حدث مع كثيرين فى أوربا .

لماذا إذن تحول نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية ؟

يقول هو نفسه :

« هذا ما لا أستطيع له تفسيراً » [٤٠] .

ولكن هذا جواب غير مقنع فى الحقيقة ، لأنه هو نفسه أشار إلى انشغاله بالتاريخ القديم إلى حد استخلاص أفكار وموضوعات لأكثر من ٣٠ رواية ، ودراسة كل مظاهر الحضارة المصرية القديمة ، وحضور محاضرات قسم الآثار بالجامعة [٤١] ، فكيف يتحول فجأة إلى مصر الحديثة ؟ إذا أخذنا بتفسير « كفاح طيبة » على أنها « تحاول توجيه رسالة من الماضى للحاضر » ، وأنها « دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس » ، كما بين الدكتور بدر [٤٢] ، وهو تفيسر مقبول ، فهل كانت هذه الرواية مرحلة انتقال إلى المعاصرة ، والواقعية الاجتماعية .؟

يقول محفوظ مرة أخرى :

« يبدو أننى وجدت أن التاريخ قد أصبح عاجزاً عن أن يمكننى

من أن أقول ماأقوله ، كنت قد قلت عبره جوهر الموضوعات التى أردت أن أقولها ، خلع الملك ، والحلم بثورة شعبية ، وتحقيق الاستقلال ، ويبدو أننى بعد ذلك كنت سأدخل فى عصر الامبراطوريات ، بينما كنا نعيش فى الواقع عصر المهانة .. ولا أدرى إذا ما كان ذلك هو السبب فى أن أدخل مباشرة فى معالجة الموضوعات الاجتماعية ، ولكن الذى أدريه أن مجهوداً كبيراً ضاع كذلك الذى ضاع فى دراسة الفلسفة ، بل إن مجهود الفلسفة عاش فى نفسى ، واستفدت منه .. أما التاريخ فلا .... إننى أذكر أن ثمة تقسيماً يقسم الأدباء إلى أدباء الفعل الماضى وأدباء الفعل المضارع وأدباء المستقبل ، وعندما تأملت نفسى وجدت أننى من أدباء الفعل المصارع ، من أدباء الحاضر ، لا أحب الكتابة عن الماضى ، ولا يستهوينى التنبؤ بالمستقبل ، بل إن تجربتى فى الرواية التاريخية فشلت من زاوية النظر التاريخية لأننى حولت فيها الماضى إلى حاضر » (٤٣) .

ومهما كان الرأى فى هذا التفسير للقطيعة مع التاريخ كموضوع للرواية فهو لا يجيب جواباً محدداً على سؤالنا السابق .. ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن « كفاح طيبة » كانت مقدمة الرواية الاجتماعية عند محفوظ ، ومرحلة الانتقال إليها .

كانت رواية « خان الخليلى » باكورة الروايات الاجتماعية فى الظهور ، لا رواية « القاهرة الجديدة » ، كما جاء فى قائمة مؤلفات

محفوظ الثابتة فى طبعات كتبه ، وكما أخذ بها نقاده ودارسوه ـ بغير استثناء ـ بعد عام ١٩٥٢ . وسنناقش هذا الموضوع فى الفصل التالى عند دراسة الصدى النقدى لروايات تلك المرحلة ، وقد ظهرت « خان الخليلى » فى النصف الأخير من عام ١٩٤٥ كما يتبين من واقع ما كتب عنها فى صحف الفترة ، وكان ظهورها منسجماً مع نهاية الحرب العالمية الثانية ، فقد عالجت وقعها فى مصر على إحدى الأسر القاهرية ضمن ماعالجت من مشكلات .

ومن الطبقات العليا فى مصر القديمة نزل محفوظ فى هذه الرواية وماتلاها إلى الطبقات الدنيا ، فلم يعد يستطيع أن يتناول الملك والنبلاء والكهنة كما تناولهم ـ بحرية ـ فى وراياته الثلاث الأولى ، ولم يعد أمامه سوى الطبقة التى جاء منها هو نفسه ، أى بورجوازية المدينة بشرائحها المختلفة ، والمدينة هنا هى القاهرة بأحيائها المختلفة أيضاً ، ففى ثلاثة أحياء تنقلت الأسرة القاهرية التى صورها فى الرواية ، مرة بسبب وقع الغارات على حى السكاكينى القريب من حى العباسية ، مقر ثكنات الجيش ومطمع الألمان ، ومرة أخرى بسبب وفاة أحد أبناء الأسرة فى مهجرها بحى خان الخليلى فانتقلت نقلة نائية هذه المرة إلى حى الزيتون ، على أطراف القاهرة ، ولكن هاتين النقلتين كانت لهما آثار متفاوتة فى نفوس شخصيات الرواية وحركتها الخارجية ، فالنقلة الأولى حررت الأسرة من الخوف من الغارات

الجوية الألمانية ، وملأت أحمد عاكف بطل الرواية ـ كما يقول الراوى ـ بلذة الاستطلاع ولذة المقامرة ولذة الجرى وراء الأمل ، بل ولذة الاستعلاء الخفية الناشئة من الانتقال إلى حى دون حيه القديم منزلة وعلماً (٤٤) ، ومع ذلك حرمت هذه النقلة عاكف من التمتع ببعض أحلامه ، حين فضلت عليه نوال ـ الفتاة التى تعلق بها ـ أخاه الأصغر رشدى ، ثم حرمته من رشدى نفسه الذى قتله السهر واللهو ، فمات بالسل فى مهجر الأسرة ، وجاءت النقلة الثانية فعملت بمفهوم الحي البعيد ، من حيث البعد عن الحياة والركون إلى الهمود ، لأن فى هذا الهمود السلامة ، ثم جاءت النقلتان فشغلتا عاماً واحداً من خريف ١٩٤١ إلى صيف ١٩٤٢ .

ومع أن « خان الخليلى » لم تعمل بعنوانها ، وظلت صورة ذلك الحى باهتة ، فقد قدمت ـ لأول مرة فى أعمال محفوظ ـ نموذج الشخصية المحورية ، أو المهيمنة على الرواية ، التى تردد ظهورها فى رواياته التالية ، فكانت الرواية من روايات الشخصية الواحدة ، وكانت هذه الشخصية الواحدة ممثلة فى أحمد عاكف الموظف الصغير ، المتوسط التعليم ، ذى الثقافة التقليدية الذى يتوهم أنه قادر على الكتابة والإبداع ـ بعد سنوات من القراءة ـ ولكنه يعيش عاجزاً عن تحقيق شيء جدى ، بل يصل عجزه إلى اليأس المطلق أحياناً ، وعند ذلك يتمنى الغناء للعالم بأسره ، ومع أن محفوظ اهتم

برسم شخصية رشدى ، أخيه الأصغر ، فقد ظل عاكف مهيمناً ، وظلت الشخصيات الأخرى الثانوية ـ باستثناء نونو ونوال إلى حد ما ـ أقرب إلى الأشباح ، وظل الجميع تحت سلطان قدر داهم يجمع ويفرق كيفما يشاء !

لعل نونو الخطاط كان يلخص رؤية الروائى ، أو لعل الروائى كان يلخص رؤيته على لسانه ، بقوله : « الدنيا دنيا الله ، والفعل فعله ، والأمر أمرى ، والنهاية له » (٤٥) ، وهى ترجمة حديثة لما سبق أن جاء على لسان هوف الفيلسوف فى رواية « رادوبيس » ، أى لا فائدة ترجى من التغيير ، والقناعة بما قسم كنز لا يغنى ، ومع ذلك قدمت الرواية ـ لأول مرة أيضاً ـ نموذجاً مختلفاً من المثقفين ، وهو أحمد راشد المحامى الذى زوج ماركس بفرويد وراح ينادى بأفكار اشتراكية سابقة لأوانها ، وسط قوم لا يعرفون ، و لايريدون أن يعرفوا ، وسوف يتردد هذا النموذج كثيراً فى روايات محفوظ التالية على أى حال . فقد كان ظهوره الخاطىء ، المبكر عن أوانه ، هنا أشبه بالدورية الاستطلاعية فى الحروب .

وإذا كان العبء الأكبر فى بناء الرواية يقع على الراوى الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور ، كما حدث فى الروايات السابقة ، فقد خان التوفيق هذا الراوى التقليدى المتأله فى أكثر من مناسبة ، فهو يغرق فى وصف مشهد ذهاب رشدى للطبيب بغير منطق مقنع ،

وهو يلزم رشدى الفراش أسبوعاً دون أن تبدى نوال ـ الحبيبة ـ أو أسرتها أى اهتمام على غير المنتظر ، وهو لا يعاود ذكر المقهى ـ الذى يلتقى به أحمد عاكف ورفاقه ـ طوال مشاهد مرض رشدى ، وهو يختزل التصوير حين يتوقعه القارىء كما ألمحنا فى المواقف السابقة أو يلجأ إلى التفصيل حين لا نتوقع منه ذلك ، بل هو يوزع لغة الحوار على الشخصيات بالعدل والقسطاس دون أى تفرقة بين مستويات المواقف واختلاف المقام ، وهو ـ أيضاً ـ عباسى اللغة أحياناً ، طه حسين أحياناً أخرى ، لا يترك فرصة أو حرية للشخصية كى تعبر عن نفسها بالسلوك أو الكلام ، فكل شىء جاهز فى جعبته ، وما علينا إلا الاستسلام !!

ظهرت « القاهرة الجديدة » فى أواخر النصف الأول من عام ١٩٤٦ ، أى بعد أقل من عام على ظهور سابقتها ، كما يتبين مما كتبته الصحف عنها ، ومع أن المشهور والمتواتر ـ على لسان محفوظ نفسه ، وفى قائمة مطبوعاته ـ أنه كتب هذه الرواية قبل « خان الخليلى » ، فهى أنضج فنياً من زميلتها وأكثر حيوية ودرامية ، وكأن ظهورها بعد « خان الخليلى » طبيعى من حيث نضج الخبرة .

ومثلما دارت « خان الخليلى » حول محورها أحمد عاكف دارت « القاهرة الجديدة » حول شخصية جديدة لم يظهر لها ظل فى زميلتها ، وهى شخصية محجوب عبد الدائم المثقف الجامعى

الانتهازى المكيافيلى ، ولكن الزمان والمكان يختلفان . فقد عاد محفوظ إلى عام تخرجه - ١٩٣٤ - وشغل الرواية بأشهره التسعة الأولى ، ثم ابتعد عن أحياء « خان الخليلى » الثلاثة إلى بعض أحياء القاهرة الأخرى مثل بين السرايات وشبرا ، ولكنه لم يبتعد عن طبقته الوسطى الصغيرة التى جاء منها عبدالدائم ورفاقه الثلاثة وزوجته ، بل أضاف الطبقة الارستوقراطية ، ولا سيما فى تعاملها مع الطبقات الأدنى .

يمكن أن نعد الرواية قصة صعود عبدالدائم وسقوطه . فقد دفعته ظروفه الخاصة البائسة إلى التفلسف ، ودفعه التفلسف إلى اختراع فلسفة بسيطة المصطلح خلاصتها كلمة « طظ » التى تمثل بها . وعن طريق هذه الفلسفة حصل على وظيفة براقة مقابل الزواج من عشيقة وكيل الوزارة الذى عمل سكرتيراً له ، وهى نفسها خطيبة وحبيبة أحد زملاء دراسته ، ولكن الفقر الذى دفعه لقبول السقوط دفعها لقبوله بدورها . ثم صار وكيل الوزارة وزيراً ، فصار عبدالدائم مديراً لمكتبه ، وصار بيته مركز اللذة المشتركة ، وذات يوم هبط على ذلك المركز أبوعبدالدائم وزوجة الوزير معاً ، دون موعد أو تدبير سابق ، فكانت الفضيحة مضاعفة ، وعلى أثرها استقال الوزير ، وأقصى الفيلسوف المدمر إلى وظيفة صغيرة خارج القاهرة ، وانتهت الرواية .

ولكن هذه القصة المحورية ، أو الدراما الأساسية ، تحف بها

قصص أخرى أقل شأناً ، تتعلق بزملاء عبدالدائم ورفاق دراسته الثلاثة : على طه الاشتراكى الديموقراطى الذى أحب إحسان عشيقة الوزير وزوجة سكرتيره قبل سقوطها ، ويذكرنا بشخصية أحمد راشد فى « خان الخليلى » ، ومأمون رضوان الإسلامى الأصولى ، وأحمد بدير غير الملتزم بفكر محدد ، فضلاً عن الإخشيدى الذى فتح لعبدالدائم باب التسلق ، ثم أصبح هو نفسه ضحيته . فهؤلاء يدورون حول المحور ويمدون حركة الرواية بحيوية افتقدتها سابقتها ، ومع ذلك يقعون جميعاً ـ مع محورهم ـ فى قبضة الراوى المتأله السابق ، الذى يخفى عليه حقهم فى الاستقلال والتعبير عن أنفسهم بالسلوك والكلمة المناسبة ، ومن خلال قبضة الراوى القوية هذه لا يتسرب سوى الشعور بموت الفلسفة ، والحكم بالإدانة على التطرف فى مواجهة الحياة ، واليأس من إصلاح ما يفسده الزمان وتغيير ما يدبره القدر .

فى النصف الأول من العام التالى ـ ١٩٤٧ ـ ظهرت رواية « زقاق المدق » ، وبها عاد محفوظ إلى حى خان الخليلى ، والأربعينيات ، والشرائح الدنيا من البورجوازية ، فالزمان هو أواخر الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤ ـ ١٩٤٥) ، والمكان زقاق ضيق مسدود من أزقة القاهرة المملوكية ، والشخصيات خليط من الحرفيين والدراويش وأبناء الهامش الاجتماعى ، ولكن المكان يهيمن على الجميع لأول

مرة ، ربما لأن قبضة الراوى المهيمنة خفّت هنا لأول مرة أيضاً ، كما خف ثقل الشخصية المحورية الواحدة ، وداخل هذا الإطار المرن شغلنا المؤلف بحكايات عديدة عن عاهات الزقاقيين ، وبؤسهم ، وتطلعاتهم ، وغرامياتهم السوية والشاذة ، وخيبات آمالهم ، ونسائهم الكادحات اللواتى يقاتلن الرجال ولا يستغنين عن ظلهم . وإذا كان الزقاق يمثل مجتمعاً مغلقاً فانفتاح ذلك المجتمع لا يتم إلا لمصلحته البحتة ومنفعته الشخصية ، ولكنه أيضاً مجتمع مكشوف من الداخل ، يطبق فى انفتاحه على الخارج قاعدة عملية تجريبية بسيطة خلاصتها : اضرب ضربتك وعد إلى الزقاق !!

ولأول مرة نجح محفوظ فى تطوير المعالجة البانورامية التى جربها فى الروايتين السابقتين على نحو محدود . ففى هذه الرواية صور بانوراما قاهرية أربعينية من الدرجة الأولى ، ومن الواضح أنه انتفع هنا إلى حد كبير بما علمته إياه الكتابة للسينما التى بدأها عام ١٩٤٥ ، فقد خفف من تدخلات راويه وتقاريره الوصفية ، واهتم بجريان الأحداث وتتابعها ، ووازن بين حركة الشخصيات ومتطلبات المواقف ، وخلص لغته من عبودية أثقال الزركشة والبلاغة المقتبسة ، فهو يبدأ الرواية بتقديم المكان خطوة فخطوة ، ثم يعرفنا بالشخصيات ، واحدة وراء الأخرى ، ثم ينفخ الحياة والحركة فيها ، وإن كانت الحركة تبدأ عادية بطيئة واهنة ، وبعدها تتعاقب حلقات

الرواية الخمس والثلاثون كالفيلم السينمائى ، حتى نصل إلى الثلث الأخير ، فتزداد سرعة الإيقاع ، وتتوالى الأحداث ، على مدى شهرين ، ثم تنتهى الرواية نهاية ملحمية ، أشبه بنهايات السير الشعبية ، حين يظهر درويش (الدرويش) فيعلق على ما حدث ببيت من الشعر ، ويتساءل : « أليس لكل شىء نهاية ؟ بلى .. لكل شىء نهاية . ومعناها بالانجليزية End ، وتهجيتها « E N D » (٤٦) .

غير أن ما لم يتغير هنا هو الرؤية المحفوظية التى تفسح للقدر النصيب الأكبر فى إدارة دفة الأمور والأحداث ، وتعادى التطرف فى تعاطى الخياة ومواجهتها ، وتنتصر للوسطية ، بالرغم من إدانتها غير المباشرة للخلل الكائن فى بنية المجتمع وتربيته .

وهذا كله يتجدد مرة أخرى فى روايته « السراب » التى ظهرت فى النصف الأخير من عام ١٩٤٩ ، وفى هذه الرواية يطالعنا محفوظ بتغيير غير مسبوق . فلأول مرة يجرب التخلى عن راويه التقليدى ، ويفسح المجال للأنا الذاتية لبطل الرواية ، ولأول مرة أيضاً يغمس التجربة الروائية فى مستودع علم النفس التحليلى الفرويدى .

لقد كتب محفوظ فى رسالة إلى صديقه أدهم رجب بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩٤٤ :

« حدثنى تيمور بك عن « السراب » فقال :

أعجب بالشخوص والتحليل وسلوك الأبطال .الـ Carrtct . وأقر

بأنى خدمتها خدمة وافية ، وأعجبته طريقة السرد والرواية ، ولكنه أخذ عليها أن الموضوع ضيق . ويفضل أن تكون Novel أى Long Stary وهو ما يطلق عادة على القصة ذات المائة صفحة أو ما هو نحو ذلك . ويخيل لى أنها ملحوظة فى محلها ، فإما أن تكبر « السراب » لتصير رواية مع مايستدعيه ذلك من تفاصيل ، وإما أن تصغر (فى المقدمة) لتصير Short Novel . فما رأيك فى هذا ؟ »[٤٧] .

ومع أننا لا ندرى ماذا كان جواب صديقه ، فهذا النص يكشف ـ لأول مرة ـ عن حقيقة غائبة ، وهى أن الرواية كانت فى أصلها قصيرة ، وأن محفوظ أطالها عملاً بنصيحة تيمور ـ الذى طالعها مخطوطة كما هو واضح ـ وليته ما فعل . ومع ذلك فالنص يكشف أيضاً عن جواب لتساؤل القارىء عن سر الملل الذى يواجهه فى مواضع كثيرة من الرواية ، والإسهاب المسرف فى تلك المواضع ، بل يكشف النص فى النهاية عن ميل محفوظ فى تلك المرحلة إلى الاستعانة بآراء الغير ، واستعداده للتغيير والتبديل فى نصوصه ، وبالرغم من تاريخ الرسالة المبكر على تاريخ النشر فقد ظهرت « السراب » دون تحديد لزمان وقوع حوادثها ، أو إشارة إلى زمان معين ، مما لم يحدث فى روايات محفوظ من قبل أو من بعد .

لأول مرة أيضاً يخرج محفوظ فى هذه الرواية عن جغرافية رواياته الطبيعية والبشرية على السواء ، بالرغم من ارتباطها بالقاهرة ،

فالحى مختلف عن الأحياء السابقة ، وهو حى المنيل الذى كان ـ وقتها ـ من أحياء الطبقة الأرستوقراطية ، والشخصيات الأساسية من طينة تلك الطبقة ذات الأصول التركية ، ولكن الشخصية المحورية هنا ـ كامل رؤبة لاظ ـ تهيمن على باقى الشخصيات وتطوراتها مثلما هيمنت شخصية الراوى التقليدى على الروايات السابقة ، وهذه الشخصية المحورية ذاتها تمثل شاباً محدود التعليم ، أو فاشلاً فى تعليمه بمعنى أدق ، ربته أمه بعد انفصال أن السكير عنها ، فتعلق بها على نحو أوديبى مرضى ، حتى فشل جنسياً فى زواجه ، وانطوى على نفسه ، وأدمن الشراب ، وحاول الانتحار أكثر من مرة ، حتى ينتهى الأمر بخيانة زوجته له ، وموتها عند محاولتها التخلص من الجنين السفاح ، وموت أبيه على أثر مشادة بينها وبينه ، وظنه بأنه قتل الزوجة والأم معاً ، وفى سن الثلاثين ، وبعد هذه المآسى المروعة ، لم يجد خلاصاً إلا فى استرجاع حياته كلها ، وتحليلها ، وتدوينها على الورق .

ويجرى هذا كله خلال عرض شبيه بعروض التعرى Striptease فى الملاهى الليلية . فلاظ يعرى نفسه قطعة بعد قطعة ، ويمحص وقائع حياته وعلاقاته كأنه محلل نفسانى أريب . وهذا سر من أسرار ضعف الرواية فى النهاية ، ولو أنه أنبأنا بقراءاته فى علم النفس ، وتبحره فى الفلسفة ـ برغم دراسته القانونية التى لم يتمها ـ لهان الأمر ، وقبلنا

عرضه وتحليلاته وفلسفته ، ولكنه يفاجئنا ـ المرة بعد الأخرى ـ بأن مدرسيه لاحظوا غباءه فى المدرسة ، وأنه أنهى دراسته الثانوية فى سن الخامسة والعشرين ، وأنه عاجز عن كتابة رسالة ، وأنه برغم هذا كله عاقل سوىّ التفكير ، فكيف مرض واضطربت نفسيته ؟ بل أنه يفاجئنا أيضاً بجرعات من الفلسفة والتأمل فى الحياة والموت والنفس البشرية ، ويتذكر وقائع قديمة فى مستهل طفولته ، كما لو كان معجزة زمانه .

لقد دار فى ذهن محفوظ قبل نشر الرواية ـ كما سنبين فى الفصل التالى ـ أن يسميها « الرجل الرضيع » ، أو « الطفل الأبدى » ، بعد تعديلها وتطويلها فى الغالب ، ولكنه سرعان ما عدل عن هذه التسمية ، مؤثراً اسمها الأصلى غير المباشر ، الذى لا تعمل به فى الحقيقة ، ولكنه قدم فيها ـ على أى حال ـ نوعاً من الدراما الذاتية ، أو دراما الفرد ، مقابل دراما الأسرة فى « خان الخليلى » ، ودراما الجماعة فى « زقاق المدق » ، ومع أن هذه الدراما الذاتية لها ما يماثلها فى « القاهرة الجديدة » ، التى تعرض أيضاً دراما الفرد ، فالغرق بين الروايتين فى هذه الناحية هو أن الأولى دراما فرد محكوم عليه بالعجز ، فى حين أن الأخرى دراما فرد (عبدالدائم) محكوم عليه بالتسلق ، وأن الأولى دراما بطيئة الإيقاع والنمو والأخرى سريعة الحركة والتطور ، وإذا كان محفوظ قد تخلص فى هذه الدراما الفردية

البطيئة من سطوة القدر المباشرة ، فقد تابع فيها اهتمامه البانورامى الذى ظهر فى الروايات الاجتماعية الثلاث السابقة على نحو متفاوت حتى برز فى « زقاق المدق » ، ففيها أكثر من لوحة للقاهرة وحياتها فى الثلاثينيات ، مما يتذكره كامل رؤبة لاظ ببراعة يحسد عليها .

وفى النصف الأول من عام ١٩٥١ ظهرت خامس روايات تلك المرحلة ، وأنضجها ، وهى « بداية ونهاية » ، وفيها عاد محفوظ لى جغرافيته الطبيعية والبشرية المعهودة منذ هجرته للرواية التاريخية ، فالمكان هذه المرة هو حى شبرا ، والشخصيات من البورجوازية الصغيرة التى تتعايش مع الشرائح الأعلى من الطبقة ذاتها فى الحى ذاته ، والزمان هو الفترة من نوفمبر ١٩٣٥ إلى أواخر ١٩٣٩ ، أى الفترة التالية مباشرة لفترة أحداث « القاهرة الجديدة » ، ولكن الدراما هنا دراما أسرة من النوع الذى ظهر فى « خان الخليلى » .

منذ المشهد الأول فى أولى حلقات الرواية الاثنتين والتسعين يبرز أمامنا الحس السينمائى واضحاً متطوراً ، أكثر مما كان فى « زقاق المدق » ، فالمشهد كله ، والحلقة كلها ، تصوير مشوق متدرج لعملية نقل خبر وفاة رب الأسرة إلى ولديه التلميذين بالمدرسة الثانوية ، وعلى الفور يتوقع القارىء كارثة شبيهة بكارثة أسرة عاكف التى فقدت ربها أيضاً فى بداية رواية « خان الخليلى » ، تاركاً ولدين أحدهما ناجح « رشدى » والآخر الأكبر « أحمد » فاشل ، ولكن أسرة « بداية

ونهاية » تزيد على سابقتها بنتاً ، وتبدل مسكنها مثلها ، لا خوفاً من رعب الغارات ، وإنما خوفاً من عضة الفقر ، ولا يقتضى تبديل المسكن ترك الحى كله ، وإنما يقتضى النزول إلى شقة أقل فى ذات البناية ، بتدبير من الأم الشجاعة قائدة الدفة ، ومع النزول إلى الطابق الأرضى ينزل مستوى المعيشة ، وينحدر سلم القيم شيئا فشيئاً ، فلا ينشىء ابناً ضالاً فى الأسرة (حسن) وحسب، كما حدث مع أسرة عاكف التى ضل ابنها الأصغر (رشدى) على العكس من هذه الأسرة ، وإنما يجرف البنت الوحيدة أيضاً (نفيسة) ، ويصبح عزاء ضلال الابنين ، أو الابن والابنة بمعنى أدق ، أن الابن الآخر (حسنين) ينجح فى تعليمه ، ويصبح ضابطاً فى الجيش ، ولكن الضابط الشاب له ضلالة أيضاً ، فهو نموذج مخفف من محجوب عبدالدائم فى « القاهرة الجديدة » ، يريد أن يمحو ماضيه وأن يهدى أخاه ، وأن يتزوج من الطبقة العليا ، بعد أن نجح فى نقل الأسرة كلها إلى حى آخر ، هو مصر الجديدة ، وحين يكتشف ضلال أخته لا يتحمل الموقف فيدفعها إلى الانتحار فى النيل ، ثم ينتحر وراءها !

ولم تكن هذه هى الكارثة الوحيدة التى حطت على أسرة كامل على . فقد سبقتها كوارث أخرى كمقدمات لها فالثلث الأخير من الرواية كله مصائب متلاحقة : تهاجم الشرطة بيت الأسرة بحثا عن حسن ، وتهاجر الأسرة إلى مصر الجديدة ، وتفسخ خطوبة حسنين ، ويلاحق

حسن الذى غرق فى تجارة المخدرات وشغل العصابات أسرته فى مقرها الجديد ، وتضبط الشرطة نفيسة فى بيت للدعارة . ولايبقى بمنأى عن التلوث سوى الأم المسكينة ، والأخ الثالث حسين ، الموظف الصغير ، الذى توقف عن التعليم عقب وفاة الأب .

وهكذا كانت هذه أقسى بداية ، وأقسى نهاية أو هى أقسى نهاية لأقسى بداية فى إنتاج محفوظ كله فى تلك المرحلة ، برغم نضجها وعمق تناولها .

هل كان هذا كله ثمنا للضلال الذى نزل على الابن والابنة ، ثم أصاب الابن الثالث برذاذه فقتله ؟

هل يعنى ذلك - إذا وضعنا الروايات السابقة فى الصورة - أن نجيب محفوظ كاتب أخلاقى ؟

لعل الجواب عن السؤالين واحد ، هو : نعم . ففى هذه الروايات جميعا يظهر سلطان القدر ، وعلو كعبه على كل الكائنات ، بيده الموت والحياة ، كما أن بيده السعادة والشقاء . فماذا يستطيع البشر ؟ إنهم مطالبون بأن يحيوا حياتهم باعتدال ، وألا يلقوا بأيديهم إلى التهلكة . وما هذه التهلكة إلا الطمع فى الدنيا ، والإسراف فى الملذات ، والتكالب على المادة فهكذا أكل السل رشدى فى « خان الخليلى » ، وهوى محجوب عبد الدائم إلى القاع فى « القاهرة الجديدة » وتساقط سليم علوان وكرشة وابنه وعباس الحلو وحميدة فى « زقاق المدق »

وتهاوى كامل لاظ فى « السراب » وضل حسن ونفيسة وانتحر حسنين فى « بداية ونهاية » . وفى مقابل الكوارث التى نزلت بهؤلاء نجا كثيرون من أمثال أحمد عاكف فى « خان الخليلى » ومأمون رضوان فى « القاهرة الجديدة » ، ودرويش فى « زقاق المدق » ، والأم فى « بداية ونهاية » !

ولكن هذه نتيجة ميكانيكية فى الحقيقة ، قد تبدو براقة لأول وهلة أو قراءة ، ومع ذلك قد لاتصمد كثيراً أمام الواقع المعقد فى هذه الروايات الاجتماعية الخمس بوجه خاص . وقد يبدو هذا الواقع ذاته قاتماً ، متشائماً ، لا ينبىء عن أى أمل ، ولكن القتامة والتشاؤم أمران يتصلان برؤية الكاتب أكثر مما يتصلان بصورة الواقع . فهل كان محفوظ قاتم الرؤية متشائم الفكر ؟

يتطلب الجواب عن هذا السؤال أن نعود إلى ثلاثة مصادر أساسية هى : آراء محفوظ فى حقبة الأربعينيات على الأقل ، وأحاديثه إلى الصحف ، ونصوص رواياته .

١ ـ كشفت الرسائل الشخصية التى كتبها إلى صديقه أدهم رجب الكثير من آرائه المتصلة بهذا الموضوع . فهو يكتب عام ١٩٤٦ : « والأدب الحق الآن بندرة العدل والحرية فى دنيا ما بعد الحرب » ، و« أما السياسة فأراك من المتفائلين . المعاهدة بين الاستعمار البريطانى والعرش . فهل يضحى الاستعمار بالاستعمار ،

أو العرش بالعرش من أجل قوة اسمها الوفد ؟ ونحن نعيش فى الظلام ، ومستقبلنا مظلم . فلقد مدت الاشتراكية البريطانية يدها لقوى الرجعية فى الشرق كما مد النقراشى (رئيس الوزراء وقتها) يده للسراى . وأمامنا عهد جهاد مر . والسجون تكفى لاستقبال الأحرار » ، و« نحن نعيش فى جو من الإرهاب لاينافس فيه صدقى (رئيس الوزراء) سنة ٤٦ إلا صدقى سنة ٣٠ . والمضحك بعد ذلك كله أن يوجد برلمان ودستور وديموقراطية» (٤٨) . ويكتب عام ١٩٤٧ : « وعموما فإنى أفضل الآن أن أرى وأسمع وأعيش عن أن أقرأ . ولكن لا تفهم من ذلك أنى أفضل الحياة التى يحياها الناس ، وإلا لسمعت عن زواجى فى الخطاب القادم . كلا ليس الأمر كذلك . أنى أريد أن أستلهم الحياة نفسها لأؤدى وظيفة الفن بعد ذلك خارجاً عن قوقعة الكتب . هذا هو التطور الذى أحس دبيبه الأول فى أيامى هذه » و « عن أخبار الكنانة لاتسل ، جمود سياسى ، وضيق شامل ، وأقلية فى أفراح متواصلة ، وشيوعية تطل برأسها فى حذر ، وطوائف تهدد وتنذر » (٤٩) .

ومن الواضح فى هذه المقتطفات التى ضمتها ثلاث رسائل بعث بها إلى صديقة فى انجلترا أنه كان فاقد الأمل فى أى تغيير سياسى لمصلحة بلده ، وأنه لم يفقد إعجابه بحزب الوفد ـ بالرغم من عدم انتمائه الرسمى إليه . وكان كما ذكر فى حديث صحفى ـ بعد ذلك ـ يعد

أخطر نكسة فى مسار الحياة السياسية والديموقراطية فى مصر هى عدم احترام دستور ١٩٢٣ ، الذى أرسى قواعد تلك الحياة ، ولكن سرعان ما قضى عليه الملك بالتحالف مع أحزاب الأقلية . ومع أنه أرخ نهاية حزب الوفد السياسية بعام ١٩٣٦ الذى وقع فيه معاهدة الصداقة مع بريطانيا ، فقد عد الحياة السياسية فى مصر بعدها « مفتعلة بفضل أعدائه ، وبفضل غياب المناخ الطبيعى . لقد ظل حزب الوفد لأن الجمهور علق عليه إماله لخيبة أمله فى الأحزاب الحاكمة ... ولكن قبل ١٩٣٦ كان من رابع المستحيلات القضاء على الوفد إلا إذا قتلت الشعب المصرى - روحيا - قتلا تاما »[٥٠] وبدافع من هذه الحماسة المتأصلة فى وجدان محفوظ منذ طفولته وقف فى رواياته الخمس السابقة مع الوفد ، وضد أحزاب الأقلية ، بوجه عام ، لافت للانتباه . وكأنما انعكست خيبة أمله فى الحياة السياسية السليمة ، منذ الثلاثينات ، على رؤيته للحياة الاجتماعية ، فصبغت هذه الرؤية بالقتامة ، والتشاؤم ، واليأس من الإصلاح والتغيير .

٢ - صرح فى حديث له ذات مرة بقوله :

« مادامت الحياة تنتهى بالمعجزات والموت فهى مأساة وقد نرى هذه المأساة مبكية وقد نراها مضحكة وقد نراها مبكية مضحكه ولكنها على أى حال وأساة وحتى للذين يرون الحياة معبراً للآخرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول ، وإن انقلبت إلى غير ذلك

عند شمولها ككل . ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل . إن تفكيرنا فى الحياة كوجود يجردها من كل شىء إلا من الوجود والعدم . ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسى كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان ، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف ، إلخ .[٥١]

وهذا التصور الفلسفى للحياة كمأساة مركبة ليس جديداً بالطبع ، ولكن الجديد أن محفوظ طبقة على روايات المرحلة الثمانى بغير استثناء ، وجعل حياة أبطاله ، ملوكاً وعبيداً ، قدماء ومحدثين ، مأساة وجودية واجتماعية فى آن واحد . ومن الطبيعى أن تصدر عن هذا الحس المأسوى رؤية قاتمة محفوفة بالتشاؤم واليأس .

٣ ـ جاء على لسان حسين فى مونولوج داخلى قصير برواية « بداية ونهاية » : « ياللعجب ! إن مصر تأكل بنيها بلارحمة . ومع هذا يقال عنا إننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضيا . هو الموت نفسه . لولا الفقر لواصلت تعليمى . هل فى ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ، ولكنى حزين حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فردا ، ولكنى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد فى روح المقاومة ، ويعزينى بنوع من السعادة لا أدرى كيف أسميه »[٥٢] .

وإذا كان الحزن مظهراً للحس المأسوى ، فالإحساس بالظلم مظهر آخر ولكن ، هل يؤدى المظهران إلى المقاومة ، والسعادة ؟

لاندرى ، ولكن لعل محفوظ كان يعبر عن نفسه أيضا بتلك السطور فقد ترددت فى رسائله المذكورة إلى صديقه عبارات كثيرة تدل على الشعور بالظلم ، وما يستتبعه ذلك من الحزن والشعور بالإحباط . فهو يكتب لصديقه المذكور فى الأربعينات الأولى (الرسالة غير مؤرخة) رداً على شكواه من الحياة الجامعية ، حين كان مدرسا صغيرا بجامعة الاسكندرية :

« لا تأس على الحياة الجامعية عندك ، وإلا فماذا نقول عن حياة الأوقاف ؟ إذا كان عندك جمود فهو الحياة . وأما عندنا فجمود الموت الأصلى . ولكن أتعلم يا أدهم أنك تستطيع تحمل هذه الحياة ، بل استلذاذها أيضا ؟ تأملها بعين الفكاهة مثلاً أو التحليل ، فربما وجدت ثروة مكان التراب »[٥٣] .

وقد عاش محفوظ فى الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٥٠ موظفا بوزارة الأوقاف ، لا يتعامل فى وظيفته الصغيرة إلا مع أوراق الموتى . وكانت مقاومته لجمود الموت من النوع السلبى الذى أخذ به غاندى فى حياته السياسية فلم يزد على الفكاهة فى حياته الخاصة ، والتحليل فى حياته الكتابية ، أو مزجها معا عند التصدى لموضوعات رواياته . ومن أبلغ اومثلة على هذا المزج ما وضعه على لسانى حسين وشقيقه حسنين فى « بداية ونهاية » حين تحاورا حول مشكلتهما الخاصة العامة فى آن واحد :

« فالتمعت عينا حسنين العسليتين وقال :

ـ يجب أن نكون جميعا أغنياء ...

ـ وإذا لم يكن هذا ؟!

ـ إذن يجب أن نكون جميعا فقراء .

ـ وإذا لم يكن هذا؟!

فقال بحنق :

ـ إذن نثور ونقتل ونسرق ...

فابتسم حسين قائلا :

ـ هذا ما نفعله منذ آلاف السنين »[٥٤]

هذه الفكاهة السوداء ، القاتمة ، الحزينة ، الممزوجة بالتحليل ، كانت سلاح أبطال تلك الروايات عند الشده ، مثلما كانت سلاحا شخصياً لمحفوظ عند اشتداد الحزن على مايجرى حوله ، ذلك الحزن السلبى الرومانتيكى على النفس وعلى الملايين الآخرين ، الذى عبر عنه حسين فى الرواية كما أوضحنا .

ونستخلص من الأمثلة والآراء السابقة أن رؤية محفوظ القاتمة لم تجىء عفو الخاطر بمقدار ما كان لها جذورها السياسية والاجتماعية ، وأنه مال إلى هذه الرؤية على نحو رومانتيكى يستلذ العذاب والحزن والمقاومة السلبية . ومن الصعب ـ والحال هذه ـ أن تكون رؤيته فى رواياته الثمانى واقعية كما شاع عن رواياته الخمس

الاجتماعية ، وإنما هى رؤية رومانتيكية فى بعديها التاريخى والاجتماعى على السواء ، وجدت أساسها الفلسفى فى أفلاطون وبرجسون على وجه الخصوص ، وفى النظرة الشعبية إلى القدر ومصاير البشر على وجه العموم . وليس معنى هذا أنها رؤية رومانتيكية خالصة ، فمثل هذه الرؤية الخالصة صعبة التحقيق والوجود ، وإنما معناه أنها رومانتيكية غالية ، بالرغم من وجود عناصر واقعية بداخلها ، ولاسيما فى رواياته الاجتماعية (٥٥)

وهكذا كانت « بداية ونهاية » آخر روايات تلك المرحلة الثمان . فبعدها لم ينشر محفوظ رواية أخرى قبل ثورة ١٩٥٢ ، وكان قد شغل نفسه ـ كما أشرنا ـ بالكتابة للسينما منذ عام ١٩٤٥ ، وهى تجربة افادته كثيراً ، وإن كانت فائدتها لم تظهر بصورة بارزة فى تلك المرحلة مثلما ظهرت فى مرحلة رشد الرواية العربية التى بدأت بثلاثيته المعروفة عام ١٩٥٦ .

نستطيع أن نستخلص مما سبق أن نجيب محفوظ ظهر على طريق الرواية وسط مناخ مشجع لها بشكل عام ، شجعه ـ فى الوقت ذاته ـ على التضحية بالتخصص الأكاديمى فى الفلسفة والتفرغ للكتابة الرواية التاريخية ، أو المستوحاة من التاريخ ، أولاً ، ثم كتابة الرواية الاجتماعية بعد ذلك . ومع هذا لم تكن طريق الرواية ممهدة تماماً أمامه ، فكان عليه ـ بالاشتراك مع بعض أبناء جيله ـ أن يكافح فى

سبيل تمهيدها ، عن طريق المواظبة والدأب على الكتابة ، حتى استطاع فى نهاية الفترة ـ موضوع دراستنا ـ أن يقدم ثمانى روايات متدرجة النضج ، تشكل أكبر رصيد لكاتب واحد فى جيله خلال تلك الفترة . وقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله : سرنا فى طريق ملىء بالعثرات ، لأننا لم نجد تراثا روائيا نعتمد عليه . سبقنا جيل الرواد ، وقدم كل رائد عملاً أو عملين ، درسناهما بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعها من التراث الروائى الضخم الذى كان مجهولا لنا . وقمنا برحلة طويلة ، وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين . وكان علينا أن نغوص فى واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية وأن نؤلف فى وقت واحد »[٥٦] ومع ذلك أنتج محفوظ فى تلك الفترة أبرز ما أنتجه أبناء جيله مجتمعين ، وأنضجه ، وأكثره تماسكا . وبهذا الانتاج الغزير نسبيا أنهى مرحلة مراهقة الرواية فى مصر ، وربما فى العالم العربى كله ، ثم أدخل الرواية فى مرحلة الرشد خلال الفترة التالية بعد ١٩٥٢ .

الصـــدى

فى المقابلات الكثيرة التى أجراها الصحفيون مع نجيب محفوظ قبل فوزه بجائزة نوبل ، وبعدها ، إشارة متكررة إلى أنه قضى سنوات عديدة من حياته الأدبية دون أن يجد صدى إيجابيا عند النقاد . ومن الغريب أن مصدر الإشارة فى جميع الحالات هو نجيب محفوظ نفسه .

ومن أبرز صور هذه الإشارة قوله :

« أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى . كان هذا أول ما يكتب عنى فى عام ٤٨ ، ٤٩ ، منذ بدأت الكتابة عام ١٩٢٩ »(١)

وقوله أيضا :

« اشتغلت سنوات طويلة دون أن أسمع نقدا يقدر ما أقوم به »(٢)

لا أعتقد أن نجيب محفوظ على حق فى إشارته هذه إلى غبن النقاد له . وإذا كان هؤلاء أفاضوا ـ داخل مصر وخارجها ـ فى تقديره وتكريمه بعد ظهور ثلاثيته عام ١٩٥٧ فقد فعلوا ذلك عن حق ، لأن الثلاثية كانت قمة نضجه الروائى ، فى حين كانت الروايات التى سبقتها ، منذ عام ١٩٣٩ ، خطوات على الطريق . ومع ذلك لم يغبنه النقاد عند ظهور تلك الخطوات ، الواحدة بعد الأخرى ، وإنما تحمسوا له ، وشجعوه على الاستمرار ، ورفعوه إلى مكانة مرموقة لم

ينلها سواه من أبناء جيله الروائيين . ولم يأت الحماس والتشجيع والتقدير من أبناء جيله النقاد وحدهم ، وإنما أتى أيضا من أبناء الجيل الأكبر سنا .

كيف كان ذلك ؟

يشير محفوظ إلى أن أول ماكتب عنه كان فى عامى ١٩٤٨ ، ١٩٤٩ . وهذا غير صحيح ، لأن أول ماكتب عنه ظهر قبل ذلك التاريخ بعشر سنوات على الأقل ، كما سنبين بعد قليل . كما يشير إلى أنه بدأ الكتابة عام ١٩٢٩ ، أى عندما كان عمره ١٨ عاما . ولا حاجة إلى التشكيك فى صحة هذا التاريخ ، فهو يبدو صحيحا ، لأن أول مقال نشره ـ كما مر بنا ـ كان فى أكتوبر ١٩٣٠ . وأغلب الظن أنه قضى أشهرا ، وربما عاما ، فى التدرب على الكتابة قبل أن يغامر بالظهور على الناس .

وقد تميزت مرحلة البحث عن الطريق فى حياته الأدبية ، من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩ ، بغزارة الإنتاج ، وتنوعه ، وتوزعه بين المقالة والقصة القصيرة والترجمة ، على النحو الذى فصلناه من قبل . ولم يكن من المألوف ـ على أى حال ـ أن يتنبه النقاد لثمار المرحلة مالم تكن من النوع اللافت للنظر والانتباه . وهذا مالم تزعمه ـ أو تنبىء عنه ـ مقالاته وقصصه الأولى ، التى لم تتجاوز ـ وقتها ـ المحاولات الأولى المألوفة لناشئة الأدب .

غير أن المرحلة التالية ، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ ، شهدت تطوراً ملحوظا فى إنتاج نجيب محفوظ . فقد استهلها بنشر روايته « عبث الأقدار » ، ثم داوم بعد ذلك على نشر الروايات ـ بشكل شبه منتظم ـ حتى تجمع له فى نهاية المرحلة رصيد روائى يبلغ ثمانى روايات . وفى الوقت ذاته قل إنتاجه من المقالات إلى حد كبير ، وتضاعف فى القصة القصيرة ، وانعدم فى الترجمة . ومع ذلك كان انتقاله من المقالة والقصة القصيرة إلى الرواية انتقالاً طبيعيا ، غير مفاجىء ، لأن بعض مقالاته حمل بذور إنتاجه القصصى والروائى التالى ، ولأن كثيرا من قصصه القصيرة كان أقرب إلى الروايات المضغوطة . ومع ذلك أيضا كانت روايات المرحلة الثمانى أهم ما أنتجه وأرقاه من الناحية الفنية ، مثلما كانت ـ فى مجموعها ـ أهم وأرقى ما أنتجه أبناء جيله فى تلك الفترة .

وكان من الطبيعى أن يأتى النقاد المتحمسون له من دائرة أبناء جيله ، مثل سيد قطب وأنور المعداوى اللذين أشار إليهما . وسرعان ما أصبح الاثنان على رأس قائمة المتحمسين والمشجعين له . ومع ذلك يلفت الانتباه أن ناقداً آخر مثل محمد مندور لم يلتفت إلى إنتاجه . وكان مندور ـ منذ عودته من بعثته قبيل ظهور أولى روايات محفوظ عام ١٩٣٩ ـ قد شغل نفسه بنقد نماذج من الروايات والمسرحيات الحديثة ، ولكننا لا ندرى سر تجاهله لروايات محفوظ خلال النصف

الأول من الأربعينيات على الأقل ، حين لم تكن السياسة قد شدته إلى معامعها بعد .

غير أن أبناء الجيل الأكبر سناً من الأدباء ، من طراز العقاد وطه حسين والمازنى وأحمد أمين والزيات ، لم يكونوا متفرغين للكتابة عن إنتاج أبناء الجيل الأصغر سنا مثل نجيب محفوظ ، ولا كانوا أيضا قريبين من الإنتاج الروائى عند هؤلاء قربهم من إنتاج الآخرين فى الشعر بصفة خاصة . ومع ذلك تبين من بعض الرسائل التى نشرت مؤخرا لنجيب محفوظ أن العقاد والمازنى ومحمود تيمور امتدحوا رواياته الأولى خلال الأربعينيات ، وأن جائزة مجمع اللغة العربية أوشكت أن تضيع منه لولا وقوف العقاد والمازنى فى صفه ، وأن العقاد سئل يوما عن « القصاصين الثلاثة الأوَّل فقال : الحكيم وتيمور والعبد لله » على حد تعبير محفوظ فى إحدى رسائله إلى صديقه أدهم رجب[٣] . وقد مرَّ بنا كيف نشر له سلامة موسى أولى مقالاته وقصصه ورواياته بمجلته « المجلة الجديدة » . وكذلك فعل الزيات فى مجلتيه : الرسالة والرواية . ثم حذا حذوهما أحمد أمين فى مجلته « الثقافة » . وبذلك أتيح لنجيب محفوظ ـ منذ بداية حياته الأدبية ـ أن ينشر أعماله القصيرة وبعض أعماله الطويلة فى أهم مجلات المرحلتين فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ .

وحين بدأت مجلة « الرواية » فى نشر قصصه القصيرة عام ١٩٣٧

درج الزيات ـ كعادته مع الناشئين ـ على وضع اسمه مسبوقا بلقب « الأديب » ، وبعد أقل من عامين أحل محله لقب « الأستاذ » الذى كان يضعه قبل أسماء الراسخين والمرموقين ، فكأنه رقاه إذن من « الأديب » إلى « الأستاذ » فى زمن قياسى(٤) . ولما أوقف الزيات « الرواية » بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية وأزمة الورق ، دمجها فى شقيقتها « الرسالة » ، واستمر فى النشر لنجيب محفوظ والنشر عنه أيضا .

خلال سنى الحرب العالمية تلك فاز نجيب محفوظ بجائزتين كان المحكومون فيهما من شيوخ الأدب وأعلامه . ففى عام ١٩٤٠ أعلنت مجلة « الثقافة » عن مسابقة لكتابة قصة طويلة فى موضوع مصرى أو شرقى على حد تعبير الإعلان(٥) . ولما أعلنت نتيجة المسابقة كان نجيب محفوظ أحد الفائزين فيها ، عن روايته « رادوبيس » . وقسمت الجائزة (٥٠ جنيها) مناصفة بينه وبين الفائز الآخر ابن جيله على أحمد باكثير الذى تقدم بروايته « سلامة القس » وفى عام ١٩٤٢ نظمت وزارة مسابقة للرواية كان محفوظ من الفائزين فيها عن روايته « كفاح طيبة » . وبعد الحرب نظم مجموع اللغة العربية مسابقة أخرى عام ١٩٤٦ ، فاز فيها محفوظ عن روايته « خان الخليلى » . وفى هذه المسابقات الثلاث كان المحكمون من أبناء الجيل الأكبر سنا ، ممن يشكلون السلطة الأدبية العليا ـ إذا صح التعبير .

ومن المعروف أن هذه السلطة العليا تملك ـ بحكم مواقع أفرادها ومكانتهم ـ أن تقبل أوراق الأديب الجديد أو رفضها . وقد قبلت أوراق نجيب محفوظ على أى حال ، لا بالنشر له فى المجلات المرموقة وحسب ، وإنما بتقدير إنتاجه فى المسابقات التى تقدم إليها أيضا . وعن طريق هذه وتلك أصبح معتمدا لدى المؤسسة الأدبية ، وبقى أمامه أن يواصل خطاه ومحاولاته على طريق ذلك الجنس الأدبى المركب ـ جنس الرواية ـ الذى يتطلب الدأب والمثابرة ، ولاسيما فى عهد لم يكن فيه قد نضج أو استقر بعد .

ولعلنا نسمى هذا التقدير الصريح لنجيب محفوظ من أبناء الجيل الأكبر سناً وعياً غير معلن بقيمة إنتاجه ، واعترافا ضمنيا بموهبته وجديته . ولكن الوعى المعلن جاء من أبناء جيله ، وحمل اعترافا صريحا به وبأوراقه . وإذا كان « الوعى غير المعلن » ذلك رافق نجيب محفوظ منذ بداية ظهوره على صفحات « المجلة الجديدة » عام ١٩٣٠ ، فهذا « الوعى المعلن » رافقه منذ ظهور أولى رواياته عام ١٩٣٩ .

ما حدود هذا الوعى المعلن ؟ وكيف تطور ؟

هذا ما يهمنا بيانه ، حتى نرى إلى أى مدى خدم الروائى من الناحية الفنية ، وخدم الرواية من الناحية الاجتماعية .

وسوف نتبين هذا الوعى المعلن بالرجوع إلى المجلات المهتمة

بالأدب ، والصحف ، فى مرحلة الخطو على طريق الرواية عند نجيب محفوظ ، أى فى الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ . وقد اهتدينا ـ على صفحات تلك المجلات ـ إلى ٢١ مقالة تحمل مظاهر الوعى المعلن ، وتتراوح بين العرض والنقد . وقد ظهرت فى مجلات ثقافية عامة (المقتطف) وأخرى أدبية (الرسالة ، الكاتب المصرى ، الأديب ، الكتاب ، الأديب المصرى) ، فضلا عن مجلة عامة ذات صفة سياسية هى « الفكر الجديد » ، وأخرى ذات صبغة عامة هى « الراديو المصرى » ، بالإضافة إلى جريدة « منبر الشرق » . ومن الواضح أن هذه المجلات والصحف التسع لا تقتصر على مصر ، أى أن نجيب محفوظ حظى ببعض الاهتمام فى الأقطار العربية الأخرى بالقدر الطاق فى تلك المرحلة ، على الرغم من أن قصصه القصيرة ـ على سبيل المثال ـ كانت تظهر فى المجلات الأدبية الواسعة الإنتشار فى الأقطار العربية ، مثل : الرسالة ، الرواية ، الثقافة ، وعلى الرغم أيضا من أن بعض مقالاته فى المرحلة السابقة نقلتها بعض المجلات خارج مصر ، مثل « الحديث » فى سورية ، نقلا عن « المجلة الجديدة »(٦) .

ومن الملاحظ أن المقالات الإحدى والعشرين المذكورة شملت روايات تلك المرحلة الثمانى ، كما شملت مجموعته القصصية الأولى « همس الجنون » ، مما يؤكد ـ على الأقل ـ أن هذه المجموعة لم

تظهر عام ١٩٣٨ ، كما هو ثابت فى بيان مؤلفات نجيب محفوظ ، وتواريخ نشرها ، الذى يوجد ـ عادة ـ فى آخر كل كتاب من كتبه . وقد لاحظ ذلك الدكتور عبدالمحسن بدر الذى واجه محفوظ بملاحظته فاعترف بها ، وفسرها بأن أغلب قصص المجموعة كان لابد أن ينشر عام ١٩٣٨[٧] . ولكن هذا تفسير غير مقنع فى الحقيقة ، لأن العبرة بتاريخ النشر لا بتاريخ الكتابة . وقد نشر محفوظ بعض قصص المجموعة ـ لأول مرة ـ فى المجلات الأدبية ، مثل الرسالة والثقافة ، فى الأربعينيات ، وكانت آخر قصة نشرها هى « همس الجنون » التى حملت المجموعة عنوانها . فتاريخ نشرها قبل ظهور المجموعة هو ١٩ فبراير ١٩٤٥[٨] . ولو كان كتبها قبل عام ١٩٣٨ ثم نقحها عام ١٩٤٥ ، فهذا أمر لا يخص تاريخ الأدب الذى يعتد دائما بتواريخ النشر ، لا بتواريخ الكتابة ، ولا نعتقد أن المقالات الإحدى والعشرين التى ظهرت عن نجيب محفوظ فى تلك المرحلة تعمدت تجاهل مجموعته القصصية . وما كان كتاب تلك المقالات ـ كما سنرى ـ ليتجاهلوها فى الوقت الذى تتبعوا فيه إنتاج صاحبها ، وتعاطفوا معه . وسوف نأخذ مقالة الأديب العراقى غائب طعمة فرمان عنها عام ١٩٤٩ قرينة على ظهورها فى العام ذاته أو العام الأسبق . وأغلب الظن أن محفوظ جمع قصصها ونشرها فى كتاب عام ١٩٤٨ ، وليس عام ١٩٤٧ كما رجح الدكتور بدر .

تقودنا هذه الواقعة إلى واقعة أخرى مشابهة يحسن أن نناقشها بدورها قبل أن نمضى فى دراسة المقالات الإحدى والعشرين . فالبيان الذى درج على الظهور فى آخر صفحات كتب نجيب محفوظ يضع أمام رواياته الثمانى الأولى التواريخ التالية :

١ ـ عبث الأقدار	١٩٣٩
٢ ـ رادوبيس	١٩٤٣
٣ ـ كفاح طيبة	١٩٤٤
٤ ـ القاهرة الجديدة	١٩٤٥
٥ ـ خان الخليلى	١٩٤٦
٦ ـ زقاق المدق	١٩٤٧
٧ ـ السراب	١٩٤٨
٨ ـ بداية ونهاية	١٩٤٩

وإذا أخذنا بمقياس تاريخ الكتابة الذى اتبعه محفوظ مع « همس الجنون » لتبين لنا أن « رادوبيس » كتبت بعد شهر مارس ١٩٤٠ الذى أعلنت فيه مجلة « الثقافة » عن مشابقتها ، وأن « كفاح طيبة » كتبت عام ١٩٤٢ الذى نظمت فيه وزارة المعارف مسابقتها . ومع ذلك لم يأخذ محفوظ هنا بتاريخ الكتابة ، وإنما أخذ بتاريخ النشر . ثم عاد فقدم « القاهرة الجديدة » على « خان الخليلى » على أساس تاريخ الكتابة . وهذا أمر مربك ، لأن ما نشر من مقالات عن رواياته قدّم

« خان الخليلى » على « القاهرة الجديدة » على أساس تاريخ النشر . ولا يحل المشكل إلا التمسك بتاريخ النشر ، لأنه يضع التسلسل العلنى للروايات فى موضعه الطبيعى المؤكد . وهذا ما ظهر عند الكتاب والنقاد فى تعقيباتهم على الروايات السابقة .

نعود إلى هؤلاء الكتاب والنقاد ، وهم بترتيب ظهور مقالاتهم : محمد جمال درويش ، وديع فلسطين ، سيد قطب ، أحمد عبدالغفار ، سعيد العريان ، سهيل إدريس ، أديب مروة ، محمد فهمى ، غائب فرمان ، أحمد صالح ، أنور المعداوى ، ثروت أباظة ، زكى المحاسنى ، محمد عبدالغنى حسن . ومعظمهم من أبناء جيل نجيب محفوظ ، وليس فيهم أحد من الجيل الأسبق ، وبعضهم كتب قصصا (العريان وصالح وفرمان وأباظة) تراوحت مقالاتهم بين العرض الموجز (خمس مقالات) والنقد (١٦ مقالة) . وسوف نتناول هذه المقالات على أساس الترتيب الزمنى لظهور الروايات المحفوظية التى كانت موضوعاً لها ، وليس على أساس ترتيب ظهور المقالات ذاتها ، وكذلك الحال فيما كتب عن مجموعته القصصية « همس الجنون » .

١ ـ عبث الأقدار :

ظهرت فى أول سبتمبر ١٩٣٩ ضمن عدد خاص بها من « المجلة الجديدة » . وبعد نحو شهر نشرت « الرسالة » تعريفا موجزا بها وبكاتبها ، يحمل عنوانها وتوقيع محمد جمال الدين درويش(٩) .

واستهل الكاتب مقاله بقوله :

« القاص نجيب محفوظ شاب حديث العهد بالقصة ، ولكنى أعده فى الصف الأول ، ومن المبرزين فيها ، وخاصة فى القصة القصيرة . وأقاصيصه فى مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت ، وتجعلنا نشد على يده إعجابا بفنه ، وتهنئة بفوزه ، واستبشاراً بمستقبل فى عالم القصة » .

وعلى هذا النحو من الحماسة والإعجاب مضى الكاتب غير المعروف فى عرضه الخاطف لرواية « عبث الأقدار » ، مشيرا إلى ذوق مؤلفها الخاص ، وتأثره بطريقة محمود تيمور فى الكتابة ، ومحلية تصويره ، وسهولة أسلوبه ، وحيوية وصفه ، وتشويق بنائه . ومع أنه لم يضرب أى مثال على أحكامه العمومية هذه ، ولا شرح إشارته إلى تأثر محفوظ بتيمور ، وهى إشارة مضللة ، فقد أشار أيضا إلى أن الرواية لا تخلو من الهنات والمآخذ التى تغتفر لصاحبها على حد قوله . ومع أنه لم يبين هذه الهنات والمآخذ ، أو يعطى للقارىء فكرة عن موضوع الرواية التاريخى ، فقد حاسب محفوظ على سوء الطبع وكثرة الأغلاط الطباعية . وكان أولى به أن يحاسب الناشر لا المؤلف ، ولكنه اختتم عرضه التعريفى الخاطف المجامل عموما بقوله : « أمل أن تلقى عبث الأقدار من الرواج ما هى أهل له . وهى خليقة بالعناية والاعتبار » .

كان هذا التعريف الموجز بالرواية وكاتبها وحيداً فى بابه على أى حال . فلم يظهر بعده أى صدى آخر معلن حتى نهاية الفترة . وظلت

الرواية طى النسيان حتى انتشلها النقاد بعد عام ١٩٥٢ . بل إن النقاد الذين تعرضوا لروايات محفوظ التالية خلال تلك الفترة لم يذكروا « عبث الأقدار » بالخير أو بالشر . ويبدو أن درويش كان معجبا بمحفوظ ، متتبعا لقصصه القصيرة ، فهو أول وآخر من ذكرها فى تلك المرحلة . ولكن من الملاحظ أنه لم يستخدم كلمة « رواية » فى وصف « عبث الأقدار » ، وإنما استخدم كلمة « قصة » الشائعة وقتها .

٢ - رادوبيس :

شارك محفوظ بمخطوطة هذه الرواية فى مسابقة أعلنت عنها مجلة « الثقافة » فى ١٢ مارس ١٩٤٠ . وفى ٢٥ فبراير ١٩٤١ نشرت المجلة نتيجة المسابقة وكان محفوظ أحد الفائزين . ولكن الرواية لم تطبع إلا بعد عامين . ومع ذلك لم يظهر لها صدى علنى مكتوب إلا عندما طبعت للمرة الثانية عام ١٩٤٧ . ففى ٥ سبتمبر من ذلك العام نشرت صحيفة « منبر الشرق »[١٠] مقالاً عنها لوديع فلسطين . وفى مستهل مقاله وصفها الكاتب بأنها قصة رائعة ، ثم لخصها ، وعقب على التلخيص بأنه لم يجد ما « يخرج الرواية من طابعها الفرعونى إلى طابع العصر الحديث » ، وإن كان وجد « بضعة أخطاء فى النحو » . ولكن « روعة السياق وجمال التعبير وسلاسة التفكير وقوة المنطق وجودة الحبكة » تمسك بتلابيب الرواية . واختتم مقاله بأن الرواية

تستحق الترجمة ومزاحمة روايات الغرب ، وفيها شبه كبير بمسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير .

ومضى على هذا المقال أكثر من عام قبل أن يظهر عنها تنويه آخر . ففي شهر أكتوبر ١٩٤٨ نشرت مجلة « الكتاب »[١١] مقالات تعريفيا موجز بدون توقيع (نرجح أن كاتبه هو محمد عبدالغنى حسن الذى كان يعرض الكتب بالمجلة وقتها) تحت عنوان « رادوبيس وزقاق المدق » . ومع أن التعريف جاء فى مناسبة ظهور « زقاق المدق » فقد كانت إشارته إلى « رادوبيس » موجزة على النحو التالى :

« ومن آثاره (إشارة إلى محفوظ) التى أخرجها قريبا الطبعة الثانية من رواية « رادوبيس » التى استوحاها من حياة مصر فى أقدم عصورها ، وهى قصة الحب الذى ارتفع بالفتاة الريفية الحسناء « رادوبيس » الفاتنة التى غرر بها نوتى ، فعبثت بالحياة والناس ، إلى أن تحتل قلب فرعون ، فيستسلم إلى سحر جمالها ، وتظفر بكل إعجابه حتى ينتهى ذلك إلى مأساة أليمة . وقد عرض المؤلف صورا لما أحاط بهذا الحب من عوامل الغدر فى شخصية « طاهو » رئيس الحرس ، والكراهية فى نفوس الكهان ، ثم الثورة فى قلوب الشعب » .

ومع أن هذا التعقيب لم يستخدم كلمة « قصة » فى وصف الرواية فلم يضف شيئا إلى المقال السابق . ولم يظهر عن الرواية شىء آخر حتى نهاية الفترة .

٣ ـ كفاح طيبة

فاز محفوظ بهذه الرواية ـ كما أشرنا من قبل ـ فى مسابقة وزارة المعارف عام ١٩٤٢ ، ولكنها لم تظهر فى كتاب إلا فى عام ١٩٤٤ . وهى آخر عهده بالرواية التاريخية . وتدور ـ كزميلتيها التاريخيتين ـ فى مصر الفرعونية ، وتصور نضال المصريين من أجل طرد الغزاة الهكسوس ، وظهور شخصية أحمس الذى يخلص البلاد من أولئك الغزاة ، ويوحد شمالها بجنوبها ، فتظهر « طيبة » كعاصمة للبلد الموحد المحرر .

ولا ندرى فى أى شهر ظهرت الرواية ، ولكننا ندرى أن « الرسالة » نشرت فى أوائل أكتوبر ١٩٤٤ مقالاً نقدياً مطولاً عنها ، بعنوان « كفاح طيبة »(١٢) ، بقلم سيد قطب ، الذى حاول فى الأعوام القليلة السابقة أن يتخصصّ فى النقد الأدبى .

استهل قطب مقاله الحماس بقوله :

« أحاول أن أتحفظ فى الثناء على هذه القصة ، فتغلبنى حماسة قاهرة لها ، وفرح جارف بها ! هذا هو الحق ، أطالع به القارىء من أول سطر لأستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة ، والعودة إلى هدوء الناقد واتزانه » .

ثم روى قصة هذه الحماسة الغامرة ، ورد أسبابها إلى سابق افتقاده للكتب التاريخية التى تعلم الناشئة حب الوطن الحقيقى ،

حتى ظهر كتاب « على هامش التاريخ المصرى القديم » لعبدالقادر حمزة ، ففرح به مثلما فرح بقصة « كفاح طيبة » . وأشار إلى أن الكتابين يقدمان نموذجاً للطبع القومى الذى لابد منه فى الأدب ، ولاسيما فى الشعر والقصة ، وأن رواية محفوظ بالذات تؤكد ضرورة دعوة» للأدب القومى الذى يأخذ من التاريخ والخصال القومية ، حتى « تصبح حياة أحمس وتحتمس ورمسيس ونفرتيتى وأمثالهم فى منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير ، بل أن تعود أساطير حية للأطفال فى المهود ، بدل الشاطر حسن وجودر ، وحسن البصرى ، والورد فى الأكمام » على حد تعبيره .

وأضاف قطب :

« قلت هذا كله فى عشرات المقالات . واليوم أتلفت فأجد بين يدى القصة والملحمة ، كلتاهما فى عمل فنى واحد ، فى « كفاح طيبة » . فهى قصة بنسقها وحوادثها ، وهى ملحمة - وإن لم تكن شعرا ولا أسطورة ! - بما تفيضه من وجدانات ومشاعر ، لا يفيضها فى الشعر إلا الملحمة ! هى قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد « أحمس » العظيم ، قصة الوطنية المصرية فى حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء ، وبلا برقشة أو تصنع ، قصة النفس المصرية الصميمة فى كل خطرة ، وكل حركة ، وكل انفعال » .

ثم قدم تلخيصا وافيا لتطور أحداث الرواية ، أو ما سماه « هيكل القصة » . ولكن القصص ليست هيكلها العام ـ كما يقول ـ فأين العمل الفنى فيها كما يتساءل ؟ ويجيب بقوله « إن العمل الفنى هو الذى لا يمكن تلخيصه . وقيمته فى هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية » ثم يضيف « إن كل شخصية من الشخصيات فى هذه القصة لهى شخصية إنسانية وشخصية مصرية فى آن . وإن كل موقف من مواقفها لهو الموقف الطبيعى الذى ينتظر من الآدميين المصريين . وإن السياق الفنى لهو السياق الذى يلحم الدقة الفنية بجانب الهدف القومى ، بلا مغالطة ولا ضجة ولا بريق » . ومع أنه يثنى على موضوعية رسم الشخصيات بحيث لا يقلل من شجاعة الرعاة ، ولا يستر مواطن الضعف المصرية ، فهو لا يقدم الأمثلة على صحة ما يقول ، وإنما « يعمم » الأحكام دون تخصيص ، حتى وهو يقول عن رسم المؤلف لشخوص الرواية : « لم يجعل المصريين شعبا من الملائكة ولا من الشياطين . ومرة واحدة أو مرتين جاوز بهم طاقة البشر ، ولكن بعد تهيئة وتمهيد » .

واستطرد قطب بعد ذلك فى بيان حيوية التصوير ورسم الشخصيات ، مثنيا على تعبير المؤلف عن الشعور القومى والطابع الإنسانى عند هذه الشخصيات ، مستحسنا « التنسيق الفنى » الذى يشيعه المؤلف فى الرواية ، « بريشة متمكنة ، ويد ثابتة ، تبدو

عليها المرانة ، والثقة بمواضع التصوير والتلوين » ثم أضاف : « ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف « كفاح طيبة » قد بلغ القمة الفنية . فهذا شيء آخر لم يتهيأ بعد . إنما أنا أنظر إلى المسألة من ناحية خاصة ، ناحية تحقيق هدف قومى جدير بعشرات القصص والملاحم . فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف ، دون المساس بالطابع الإنسانى والطابع الفنى ، وبلا تزوير فى المواقف والعواطف ، أو تزوير فى وقائع التاريخ ، فذلك توفيق يشاد به بكل تأكيد . وفى هذه الحدود أحب أن يعنى هذا المقال » .

غير أن الناقد أشار إلى ما سماه « بعض الأخطاء اليسيرة » فى الرواية ، وكلها تتعلق بالتاريخ لا بالفن ، وهى أن عجلات الحرب التى استخدمها الرعاة لم تكن تكنولوجيا جديدة عليهم ، وأن اسم أحمس ليس مشتقا من الحماسة ، وأن بلاد النوبة كانت تسمى فى ذلك العهد بلاد بُنْت أى الذهب ، وأن حكم الرعاة بلغ نحو ٥٠٠ عام وليس ٢٠٠ عام كما ذكر المؤلف . ولكنه عاد إلى الإشادة بالرواية ومؤلفها . واختتم مقاله ـ مثلما استهله ـ بعبارة حماسية قال فيها : « لو كان لى من الأمر شيء لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان ، ولأقمت لصاحبها ـ الذى لا أعرفه ـ حفل من حفلات التكريم الى لا عداد لها فى مصر ، للمستحقين وغير المستحقين » .

وبالرغم من اللهجة الحماسية التى كتب بها الناقد مقاله ، وانطباعية أحكامه ، فقد وضع يديه على الكثير من الجوانب الدالة فى الرواية ، مثل تلاحم المحلى مع الإنسانى فى الأفكار والشخصيات ، والتركيز على الشعور القومى ، وحيوية التصوير . وإذا كانت الهنات الأربعة التى أوردها مشكوكا فى صحتها على نحو ما عبر عنه صلاح ذهنى فى خصومته معه ، فهناك هنات أخرى فى الرواية ، أخطر وأعم ، لم يشر إليها قطب . وعلى رأسها تلك الميلودراما التى تتحكم فى أحداث الرواية فلا تدع للمواقف نموا طبيعيا مقنعا ، ولا تبرر الأحداث المتتالية تبريرا فنيا يقوم على حكم الضرورة . ومع ذلك ، ثائرة الكاتب الناقد صلاح ذهنى فدخل ـ بسببها ـ مشادة ساخنة مع الناقد ، وفى هذه المشادة نفى خطأ محفوظ ، وانحاز إلى وجهة نظره ، ولكن النقاش احتدم بينه وبين قطب ـ لأسباب شخصية أخرى ـ على مدى أسابيع عقب نشر مقال الأخير[١٣] .

٤ ـ خان الخليلى :

تعد ـ فى تسلسل النشر ـ أولى روايات محفوظ الاجتماعية ، مع أنه كتبها ـ كما ذكر فى أحاديثه ـ قبل « القاهرة الجديدة » . كما تعد أولى رواياته الواقعية إذا عددنا الروايات التاريخية الثلاث الأولى روايات رومانتيكية ، من حيث الرؤية والصياغة .

وقد ظهر عنها أربعة مقالات ، أولها لناقد مغمور هو أحمد

عبدالغفار نشره بمجلة « الراديو المصرى » فى سبتمبر ١٩٤٥ ، والآخر لوديع فلسطين نشرته جريدة « منبر الشرق » بعد أقل من شهر ، والثالث للأديبة السورية وداد سكاكينى ، والأخير لسيد قطب فى « الرسالة » بعد شهرين .

استهل عبدالغفار مقاله القصير بحماسة قريبة من حماسة قطب ، فقال :

« هذه القصة الجديدة « خان الخليلى » للأستاذ نجيب محفوظ من عيون القصص الحديثة . فهذا الكاتب موهوب بلا ريب ، له خيال منسرح يأتمر بأمره ، وسيادة على التعبير الجميل تسترعى النظر ، مع دقة فى التفصيلات ، وحبكة وأناقة ، ومقدرة فى التحليل والعرض مما لا يتوفر إلا لقليلين . هذا الكاتب ، وبعض يسير من كتاب الشباب ، أصبحوا فى الفن طبقة ، وفى التفكير مدرسة . وسيصبحون من سادة الفكر والقلم النابهين . إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى للقصة الجيدة من مطالب : أشخاصها واضحة ، متسقة الروح ، ميسرة فيها أسباب التحليل النفسى الصادق . وحوادثها مترابطة متوازنة متلاحقة . والأفكار التى طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة ، اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع »[١٤] .

ثم قدم الناقد ملخصا موجزا للرواية استنتج منه ـ فى النهاية ـ أنها « من خير القصص الحديثة موضوعا وعرضا وخيالا وبيانا » .

وعلى هذا النحو سار وديع فلسطيني فى مقاله التعريض القصير ، فأشاد بما أوتيه محفوظ من خيال خصب وعين نافذة وقلم طيع ومادة وفيرة ، وما برع فيه من تصوير للحى المشهور . وبعد أن يلخص قصة المأساة التى يصورها المؤلف بعود إلى الإشارة بالوصف الرائع لجو العام فى الرواية ، وجلاء المعانى والخبرة بخوالج النفس ، مما جعل الرواية « تزاوجا بين السخرية والجد وجماعا بين اللهو والعبر . وهو فى هذا وذاك لا يخلو من فكاهة مستملحة ودعابة طريفة »(١٥) .

وأما مقال وداد سكاكين القصير فكان إعجابا بمحفوظ وإشادة بروايته .

جاء بعد هذا المقال مقال ـ أكثر تحليلا وطولا وحماسة ـ لسيد قطب ، استهله بقوله :

« هذه هى القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة « رادوبيس » وقصة « كفاح طيبة » وكلتاهما قصتان معجبتان مستلهمتان من التاريخ المصرى القديم . ولكن هذه القصة الثالثة هى التى تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة فى سجل القصة المصرية الحديثة . فهى منتزعة من صميم البيئة المصرية فى العصر الحاضر .. إنما تستحق هذه الصفحة لأنها تسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى أدب قومى ، واضح السمات ، متميز المعالم ، ذى روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية ـ مع انتفاعه بها ـ نستطيع أن

نقدمه ـ مع قوميته الخاصة ـ على المائدة العالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ، فى الوقت الذى يؤدى رسالته الإنسانية ويحمل الطابع الإنسانى العام ، ويساير نظائره فى الآداب الأخرى » .

وبغض النظر عن سهو الناقد عن رواية « عبث الأقدار » ، فقد كتب مقاله ـ كما يتضح من استهلاله ـ بذات الحماسة التى كتب بها مقاله السابق عن « كفاح طيبة » . ولكنه أوضح فى هذا المقال ما سبق أن أجمله عن الأدب القومى ذى الروح المصرية الخالصة والطابع الإنسانى العام . ويتبين من هذا التوضيح أنه وجد فى نجيب محفوظ مثالا لما يجب أن يكون عليه الأدب القومى .

استطرد قطب بعد ذلك فى تلخيص « خان الخليلى » ؛ على الرغم من اعتقاده بأن « القصة » لا سبيل إلى تلخيصها بوجه عام حتى لا تبدو هيكلا عظميا . ولكنه من خلال التلخيص يبدو حريصا على الإشارة إلى بعض دعامات الرواية وأعمدتها ، مثل سخرية الأقدار ، والدوران حول حياة أسرة متوسطة ، زمن الحرب الثانية ، والاعتداد بالفواجع كملمح بارز على وجه الحياة . ثم خلص من التلخيص إلى الإشادة بتوفيق المؤلف فى إبراز الملامح والقسمات الجزئية ، ومسايرة الحياة بصورة طبيعية بسيطة عميقة ، منتفعا فى ذلك بالتحليل النفسى . وأشار إلى براعة الرواية فى التعبير عن ضعف الإنسانية فى قبضة القدر الجبار . واختتم مقاله فأشار ـ مرة أخرى ـ إلى أن هذه

الرواية فى تصويرها لحياة أسرة ، وجعلها حياة المجتمع فى فترة حرب إطاراً للصورة ، قد سارت فى الطريق التى اختطته رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، ولكنه وجد أن الملامح المصرية الخالصة فى « خان الخليلى » أوضح وأقوى ، وأن بساطة الحياة وواقعية العرض ودقة التحليل هى أفضل ما فى رواية محفوظ ، بل إنها نجت من الاستطرادات الطويلة فى « عودة الروح » .

وعن طريقته فى المقال السابق عن « كفاح طيبة » أنهى قطب هذا المقال بقوله :

« كل رجائى ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو ـ فى اعتقادى ـ لأن يكون قصاص مصر فى القصة الطويلة . فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته ، والاهتداء إلى خصائصه ، واتخاذ أسلوب فنى معين تؤسم به أعماله ، وطابع ذاتى خاص تعرف به طريقته . وبعض هذه الخصائص قد يخذ فى البروز والوضوح فى قصصه السابقة وفى هذه القصة ، وهى الدقة والصبر فى رسم الخوالج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية ، والبساطة والوضوح فى رسم صورة لحياة أبطاله . والبقية تأتى إن شاء الله ! »(١٦) .

كان هذا المقال النقدى الانطباعى وحيداً ، لم يتله آخر بالتعريف أو التقييم ، مثلما كان المقال السابق عن « كفاح طيبة » ، ولكن الرواية ذاتها كانت نهاية مرحلة وبداية مرحلة ، ودع فيها محفوظ

التاريخ القديم واستقبل التاريخ المعاصر . ولكنه لم يودع الاهتمام بالتفاصيل الذى ظهر عنده منذ البداية ، ولالغة الحوار الإنشائية التى ظهرت فى روايته الثلاث الأولى ، وكانت أقرب إلى الترجمة لأفكار الشخصيات ، ولا تلك الرؤية المأسوية للحياة التى امتدت إليه من قصصه القصيرة الأولى . ومع أن الرواية تحمل عنوان الحى المشهور بهذا الاسم فى القاهرة ، فلم تعمل باسمه ، وظلت صورة الحى فيها باهتة إلى حد كبير . ومع أنها أيضا توحى بجماعية الشخصية فقد ظلت أقرب إلى رواية الشخصية الواحدة (التى مثلها أحمد عاكف) ، وهى شخصية وصفها الراوى ـ العليم بما تخفى الصدور ـ بأن صاحبها « جعل منه عجزه عن النجاح عدوا للدنيا ، فجعل منه عجزه عن المرأة عدوا للمرأة » على حد تعبير سيد قطب . ومع أن رسم المؤلف للشخصيات الأخرى الكثيرة فى الرواية تفاوت بين القوة والضعف ، فهذا التفاوت يصحب الروائى فى بداية حياته الأدبية عادة ، حتى يتمكن من صنعته ويرسخ فى حرفته .

٥ ـ القاهرة الجديدة

ظهرت عام ١٩٤٦ مترسمة خطى سابقتها فى تصوير المجتمع القاهرى . وكانت من أكثر روايات محفوظ ـ فى تلك الفترة ـ حظوة عند النقاد والمنوهين بالكتب الجديدة . كما كانت أول رواية له تجد صدى تعريفيا ونقديا فى الأقطار العربية الأخرى . فقد ظهر عنها

أربعة مقالات ، ثلاثة منها فى القاهرة والرابعة فى بيروت .

أما المقالة الأولى فكانت تعريفية قصيرة لمحمد سعيد العريان ، نشرتها مجلة « الكاتب المصرى » فى يوليو ١٩٤٦ . واستهلها الكاتب باستغراب أن يكون عنوانها عنوان رواية ، أو « قصة » على حد تعبير المصطلح الشائع فى تلك الفترة ، ولكن ذلك بعض فن نجيب محفوظ على حد تعبير الكاتب الذى أخذ فى كيل الثناء عليه . فهو ـ أى محفوظ ـ فنان مطبوع ، وقاص له خصائصه الفنية ، له عين ترى مالا تراه الأعين ، وأذن تسمع ، ونفس ، وخاطر ينفعل بكل ما يرى وما يسمع وما يحس . وبعد أن أشار ـ على نحو عابر ـ إلى رواية « خان الخليلى » استطرد فى الحديث عن تفوق الحس المكانى عند محفوظ ، وبراعته فى رسم جغرافيا الناس ، لا جغرافيا المكان ، كما توحى عناوين قصصه . بل وصفه بأنه « الجغرافى الفنان » .

وأضاف العريان :

« هى قصة إذن يصف بها القاهرة الجديدة على أسلوبه فى فهم جغرافيا الناس فى هذا الجيل من الشباب والشابات الذين يعيشون على ظهر هذه الأرض التى تسميها الجغرافيا القديمة « القاهرة » ، فى هذا الجو العاصف من الآراء والنزعات الجديدة التى تلف حياة الشبان والشابات ، بل الشيوخ والشيخات أيضا فى هذه الأيام »(١٧) .

مع أن الكاتب لم يجب عن تساؤله حول موضوع الرواية ، تاركا الجواب لكل قارىء على حد تعبيره ، فقد أنهى مقاله بقوله :

« تمنيت لو خلت هذه التحفة الفنية البديعة من بعض الهنات فى أسلوب القول ، وفى الإعراب والبيان ، ولكنها هنات ضئيلة لا تبخس قيمة هذه التحفة التى تستحق التنويه والإعجاب » .

وهكذا انتهى المقال دون بيان الهنات المشار إليها . ومن الواضح أنها هنات أسلوبية ولغوية . أما الهنات الفنية التى شغل بها نقاد المرحلة التالية ، مثلما شغل بها سهيل إدريس وسيد قطب ـ كما سنرى ـ فلم تكن مما يؤرق العريان .

بعد شهرين نشر الكاتب اللبنانى سهيل إدريس مقالا بمجلة « الأديب »[18] عرض فيه للرواية ومحاسنها ونواقصها . واستهله بقوله :

« شغلت هذه الرواية الجديدة فكرى كما لم تشغله روأية من قبل . فقد ظلت حوادثها تتقلب على ذهنى . وبقى أبطالها يبرزون لمخيلتى ردحا من الزمن ، لا لأن الرواية جميلة ـ وهى لا شك كذلك ـ وإنما لأنها غنية . فهى غنية بالحوادث ، وغنية بالتصوير ، وغنية بالتحليل النفسى . وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويثير اهتمامه ، ويشعر القارىء أن عناصر الإبداع متوفرة لدى المؤلف . وهى تارة تبرز

رسوما واضحة بينة ، وتارة تبرز ظلالاً لا ينقصها سوى التبلور والالتماع لتأخذ مكانها فى حيز الخلق الفنى » .

وبعد أن قدم الكاتب ملخصا تحليليا وافيا للرواية توقف عند ارتباطها بالحياة والواقع ، ولكنه أخذ على محفوظ مبالغته فى إثارة الواقع إلى حد عدم تحمل القصة له . وضرب على ذلك بعض الأمثلة ، ومنها إقبال محجوب عبدالدايم ـ بطل الرواية ـ على الزواج بساقطة دون تمهيد كاف للموقف ، مما ترتب عليه من الحوادث المصطنعة . ومع أن الناقد أبدى إعجابه بالعبرة الخلقية التى تطرحها الرواية ، والخاتمة التى وضعها محفوظ لها ، والتحليل النفسى العميق الدقيق على حد قوله ، أخذ عليه استعمال الكلمات الأجنبية التى لها مرادفات عربية مثل « الموضة » بدلا من « الطراز » ، فضلاً عن بعض الأخطاء النحوية والصرفية ، مثل إضافة أداة التعريف إلى « غير » ، وجمع « طابق » على « طباق » .

وبعد نحو شهرين آخرين نشر وديع فلسطين مقالاً عن الرواية بجريدة « منبر الشرق »(١٩) وفيه قدم ملخصا للرواية التى وصفها بالبراعة . وعلق بقوله إنها « قصة تنتهى بعبرة ما أحوجنا إلى استيعابها ووضعها نصب أعيننا فى السبيل الذى نسلكه فى حياتنا » ثم أخذ على محفوظ أنه « عنى بواحد من شخوص روايته الأربعة ، وأدار القصة حوله ، ولم يعن عناية مماثلة بقرنائه وخلانه . وحبذا لو

كان المؤلف أسهب فى روايته قليلا ، وجلا لنا بعض نواح من حياة بقية الصحاب » كما أخذ عليه « بعض السهوات النحوية » ولكنه اختتم المقال بقوله إن « القاص جدير - عدا ذلك - بالثناء ، لأن أسلوبه شائق وحواره ممتاز ، وتسلسل حوادثه ممتع ، وجرأته لا يعوزها دليل » .

بعد نحو أسبوعين من تاريخ نشر هذا المقال نشر سيد قطب مقاله فى « الرسالة »[٢٠] ، وهو مقال ضاف ، استهله بقوله : « من دلائل غفلة النقد فى مصر ، التى تحدثت عنها فى كلمة سابقة ، أن تمر هذه الرواية القصصية « القاهرة الجديدة » دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية » ألأن كاتبها مؤلف شاب ؟ لقد كان توفيق الحكيم قبل خمسة عشر عاما مؤلفا شابا عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية « أهل الكهف » فتلقاها الدكتور طه حسين ، وأثار حولها فرقعة هائلة ، كانت هى مولد توفيق الحكيم الأدبى . ولم يمنع كونه فى ذلك الحين شابا من إثارة ضجة حوله ، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به كما انتفع هو نفسه ، لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة . و « القاهرة الجديدة » شأنها شأن « خان الخليلى » للمؤلف نفسه لا تقل أهمية فى عالم الرواية القصصية فى الأدب العربى عن شأن « أهل الكهف » و « شهرزاد » لتوفيق الحكيم فى عالم الرواية التمثيلية » .

وبعد هذه المقارنة الخاطفة بين إنتاج محفوظ وإنتاج الحكيم ، مما صح فيه حكم قطب ، سعى الناقد إلى استقراء الأسباب التى أدت إلى غبن محفوظ ، مع أن أعماله يمكن أن تعد « نقطة البدء الحقيقية فى إبداع رواية قصصية عربية أصيلة . فلأول مرة يبدو الطعم المحلى والعطر القومى فى عمل فنى له صفة إنسانية ، فى الوقت الذى لا يهبط مستواه الفنى عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة . فهو من هذه الناحية يساوى أعمال توفيق الحكيم فى التمثيلية » .

ولكن قطب لم يجد مبررا للغبن الذى لحق بمحفوظ سوى عزوفه ـ هو وأمثاله ـ عن إلقاء أنفسهم فى أحضان أحد من الكبار ، مثلما فعل الحكيم مع طه حسين . وطلب هؤلاء الكبار ، أو الشيوخ على حد تعبيره ، بأداء واجبهم إذا شاءوا أن تظل الأنظار معلقة بهم .

انتقل الناقد ـ بعد ذلك ـ إلى تحليل الرواية . وعدها « قصة المجتمع المصرى الحديث وما يضطرب فى كيانه من عوامل ، وما يصطدم فى أعماقه من اتجاهات ، قصة الصراع بين الروح والمادة ، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين الفنى والفقر ، بين الحب والمال ، فى مضمار الحياة » ووجد فى حوادثها شيئا من « القسوة السوداء فى بعض المواقف ، ولكنها فى عمومها أليفة » . وهذا هو الصدق الفنى كما يقول . كما وجد أن مؤلفها يميل إلى الانتصار للمبادىء ، وتحقير الإيمان بالذات

والتدهور الخلقى والاجتماعى والقذارة والانحلال ، دون أن يكون خطيبا منبريا أو مفتعلا للحوادث .

ومع ذلك ساق قطب بعض الملاحظات على الرواية . فالمؤلف ـ فى رأيه ـ قسا ، دون ضرورة ، فى بعض التجارب التى واجهت بطل الرواية الشاب محجوب عبدالدايم ، مثل اختياره أن يكون وصوليا بأى ثمن ، ثم قبوله أن يكون مأواه مكانا للذة وكيل الوزارة الذى يعمل سكرتيرا له ، بعد أن تزوج هو نفسه « بفتاة عبث بها الوكيل » على حد تعبير الناقد ، فهذه ـ كما يقول الناقد أيضا ـ قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة . ومثلها أن تزف إليه الفتاة بلا احتفال . وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخما !

هذه ملاحظة فى محلها على أى حال ، تليها أخرى مؤداها أن مأمون رضوان ، الشاب الثالث فى الرواية الذى آمن وتدين ، ولكن إيمانه وتدينه لم يصطدما بالحياة ، مثلما اصطدم زميله على طه صاحب الإيمان بالمجتمع ، ومحجوب عبدالدايم صاحب الإيمان بذاته . فهل يريد المؤلف أن يقول : إن إيمانه القوى بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام ؟ ويجيب الناقد عن سؤاله بقوله : « كلا . إن المجتمع الفاسد المنحل الذى صوره فى مصر ـ والذى هو مع الأسف واقع ـ لابد أن يصطدم به كل صاحب إيمان ، سواء كان إيمانا بالمجتمع أو حتى إيمانا بالحياة ! » ثم يضيف : « ربما لاحظ

(المؤلف) أن التنسيق الفنى يحتم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية . ولكن لا . فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز ، والتنسيق الفنى يتحقق بتنويع درجات البروز . هذه نقطة من نقط الضعف فى الرواية ، كالنقطة الأولى كذلك » .

وهذه ملاحظة أخرى فى محلها أيضا .

غير أن الناقد يستدعى إلى ذهنه الرواية السابقة « خان الخليلى » ويعقد مقارنة بين الاثنتين ، ترجح فيها كفة الأولى ، لأنها فى رأيه أكبر فى قيمتها الإنسانية وقيمتها الفنية من « القاهرة الجديدة » . فالمجال فيها أوسع « لأنه خالد بخلود الإنسان ، والقيمة الإنسانية أكبر أيضا ، وهى جزء من القيمة الفنية له أثره فى وزن الرواية ، وراء المهارة الفنية فى العرض والتنسيق والاختيار » .

وبهذه العبارة الأخيرة ينتهى المقال . ولعلنا لا حظنا أنه أكثر اتصالاً بنقد الرواية وتذوقها من سابقيه . بل هو أكثر عمقا أيضا . ومع ذلك لم يتطرق الناقد إلى الجوانب الأخرى فى الرواية التى شغلت نقاد الفترة التالية ، بعد ١٩٥٢ ، مثل وقوع محفوظ فى أسر الصيغ البلاغية المتكلفة والمصادفة والمواقف الميلودرامية . ومن جهة أخرى استخدم مصطلح « الرواية القصصية » ، على خلاف ما شاع فى مصر وقتها من استخدام مصطلح « القصة » . وكان أبناء الشام ـ

كما رأينا عند سهيل إدريس ـ يميلون إلى استخدام مصطلح « الرواية » غير مشفوع بالصفة القصصية . كما استخدم قطب مصطلحات بسيطة فضفاضة ، مثل « التنسيق الفنى » بمعنى التصميم ، أو العقدة ، أو الحبكة فى الغالب . كما استخدم « المهارة الفنية » مقابل « التكنيك » أو فن الأداء .

٦ ـ زقاق المدق

ظهرت عام ١٩٤٧ ، وحظيت بأكبر صدى نقدى فى تلك الفترة على صعيد روايات محفوظ . فقد ظهر عنها خمسة مقالات ، أولها نشرته مجلة « المقتطف » لمحمد فهمى فى ديسمبر من ذلك العام ، وثانيها لسيد قطب نشرته مجلة « الفكر الجديد » فى فبراير من العام التالى ، وثالثها للكاتب اللبنانى أديب مروة نشرته مجلة « الأديب » بعد أقل من شهر من مقال قطب ، ورابعها لوديع فلسطين نشرته « منبر الشرق » وآخرها تعريف لمحمد عبدالغنى حسن فى « الكتاب » .

أما مقال « المقتطف »[٢١] فقد أشار فيه كاتبه الشاعر محمد فهمى إلى رواية « خان الخليلى » ، واستخدم مصطلح « القصة » كسابقيه ، وربط محفوظ بالأدباء الروس ، من حيث المستوى . وأشاد بواقعية فنه دون أن يسميها بالاسم ، ونوه بحيوية رسمه للشخصيات الشعبية فى الزقاق ، ولكنه عاب عليه بتر سعادة تلك الشخصيات فى مهدها على حد تعبيره ، وسرعة القضاء على هنائها ،

وقلة المرح والفكاهة فى الرواية .

واستهل فهمى مقاله الموجز هذا بالتحسر على الأحياء الشعبية فى القاهرة التى يقاومها التجديد ويقضى عليها تدريجيا قبل أن تجد من يخلدها . ثم استطرد بقوله :

« أخيرا وقع فى يدى كتاب » خان الخليلى للمؤلف فتناولته متكاسلاً ، عديم الثقة فى أن أقرأ شيئا يهزنى . وبدأت أقرأ ... وتوالت الساعات وأنا لا أدرى . فقد نسيت نفسى . لقد استغرقنى ما أقرأ . وشاقنى ما أرى . وشاركت هؤلاء الناس ، وشاطرتهم بأسهم ونعيمهم . وبسمت قليلا لحظهم القليل من السرور ، وتألمت كثيرا لنصيبهم من الآلام ... ولا زلت أذكرهم وأحن إليهم ، كأنهم قوم عشت بينهم حقا ، أو تربطنى بهم أواصر القربى . هكذا كان شعورى عندما قرأت قصته « خان الخليلى » ، وهو نفس شعورى عندما قرأت قصته الأخيرة « زقاق المدق » .

« إننى أقولها قولة صريحة ، وأنا لا تربطنى صلة شخصية بهذا الأديب . وأعلن اليوم ، وستؤمن على قولى الأجيال القادمة . لقد خلق لنا أدبا قصصيا فى مستوى الأدب الروسى الذى استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكى وتشيكوف وترجنيف . وسيقف أدب القصة عندنا بين الآداب العالمية سامقا ، يفيض قوة وحياة ونبضا » .

وعرض فهمى لبعض الشخصيات التى صورتها « زقاق المدق » .

وتساءل عن العداء العجيب* - على حد قوله - بين المؤلف وشخصياته الشعبية التى لا يتركها تنعم بما هى فيه من مسرة حتى النهاية . ووصف قصص المؤلف (رواياته) بأنها « قصص قاتمة » وأشار إلى أن شذوذ المعلم كرشة «يبدو غريبا عليه بعض الشىء » وقال إن نهاية الرواية ينقصها إشراك حسين بن كرشة فى المعركة التى دارت بين عباس الحلو والإنجليز . ومع ذلك أثنى فى ختام مقاله على صدق التصوير ، ودقة الوصف ، وعمق التحليل ، مما يمتاز به فن نجيب محفوظ ، وكذلك أثنى على سيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم دون كلل ، فضلا عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفنى . « وليس هذا على أديب بالشىء القليل . وإنه فى أدبنا لفضل جزيل » .

وأما مقال سيد قطب فقد نشره بمجلة « الفكر الجديد »(٢٢) ذات الطابع الإسلامى السياسى التى كان أحد أعمدتها . وكان المقال يجمع بين « زقاق المدق » ورواية أخرى هى « قافلة الزمان » لعبد الحميد السحار . ومع أن قطب أسقط من حسابه - مرة أخرى - رواية « عبث الأقدار » فقد استهل المقال بقوله :

« نملك اليوم أن نقول : إن عندنا قصة طويلة ، أى رواية . كما نملك أن نقول إننا نساهم فى تزويد المائدة العالمية فى هذا الفن بلون خاص ، فيه الطابع الإنسانى العام ، ولكن تفوح منه النكهة المحلية . وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام ! فإذا طاب لنا أن نقرر هذه

الحقيقة فلنذكر اسمى الشابين المصريين اللذين قدما لنا البرهان عليها ، وهما نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار » .

ثم عاد الناقد إلى تاريخ الرواية فى مصر ، منذ محاولة محمد المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ، إلى محاولتى طه حسين فى « دعاء الكروان » و « شجرة البؤس » مرورا بمحاولات المازنى وتوفيق الحكيم . ولكنه وجد محفوظ والسحار أقرب إلى رواية « عودة الروح » للحكيم . فقد تابعا سيرهما من نقطة البدء التى خطها الحكيم فى روايته . ومع أنه استصعب تلخيص الروايات بشكل عام فقد أشار إلى استحالة تلخيص « زقاق المدق » بشكل خاص ، لأنها ـ كما يقول ـ رواية عرضية ، أو استعراضية ، تستهدف عرض مجموعة من الناس ، وتسلط عليهم ضوءا واحداً طوال الوقت ، على حد تعبير وحاول أن يجد مسوغا لهذا الطراز من الرواية فرده إلى الإيحاءات الجديدة ـ كما يقول ـ فى النظر إلى الأفراد والمجتمعات ، وهى إيحاءات تنكر البطولة الفردية ، أو تقلل من قيمتها ، وتحاول أن تقرر مساواة كل فرد فى المجتمع مع سواه فى الأهمية . وبذلك يكون البطل البارز فى هذه الرواية هو الزقاق .

ومع أن محفوظ يسلك طريق الواقعية فى روايته ، كما قال الناقد ، فهو لا يخلو من الرمز ، فالحياة فى الزقاق ترمز إلى حياة الأزقة فى القاهرة كلها ، كما قال أيضا . وليس هذا من الرمز فى شىء ، لأن

الناقد فاته أن الرمز هو الجمع بين بعيدين أو شيئين متباعدين فى الدلالة . أما أن يرمز زقاق إلى مجموع الأزقة فهذا رمز بسيط للغاية ، أقرب إلى تحصيل الحاصل .

استطرد الناقد ـ على أى حال ـ فى عرض الشخصيات العديدة التى ازدحمت بها الرواية . وأضاف :

« ومع أن المؤلف قد استطاع ، فى هدوء وأناة ودقة يتميز بها فنه ، أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعا فى إطارها الطبيعى ، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها ، ونستكثر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ كله ، وإن كان يقال فى هذه النقطة : إنه رمز بهم إلى حياة الأزقة وسكانها جميعا . ولكن هذا الرمز لا يكفى لتحقيق التناسق الفنى بين عدد الشواذ والخواص وظل الزقاق الضيق فى خيال القراء . وكان بحسبه شخصيتان شاذتان من خمس وشخصية خاصة من ثلاث » .

ليس الأمر أمر الاختصار فى عدد الشخصيات الشاذة والسوية فى الحقيقة ، ولا تقاس الرواية بعدد هذه وعدد تلك ، وإنما تقاس بضرورة هذه وتلك معا ، تلك الضرورة الحتمية لتطور الأحداث ونمو العلاقات بين الشخصيات . وقد فات الناقد أن الرواية تدور فى زمن الحرب والاحتلال والانحلال ، مثلها مثل « خان الخليلى » وفى ذلك الزمن الغادر ـ إذا صح التعبير ـ تتعرض البنى الاجتماعية للاهتزاز

المستمر فى الطبقات التى تدفع الثمن الحقيقى للحرب من جهدها وصحتها وقيمها ومع ذلك فقد أنهى الناقد مقاله بقوله :

« ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته ، فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنسانى ، ومكن لها فى المكتبة العربية تمكينا » .

ومن الملاحظ أن الناقد فى هذا المقال تغاضى ـ كعادته ـ عن جوانب أخرى فى الرواية ، مثل الحوار الذى تحسن مستواه الدرامى هنا ، ووطأة الحرب على الشرائح الزقاقية فى المدينة . ومع ذلك فقد استقر مصطلح « الرواية » عند الناقد لأول مرة ، وإن كان بشىء من الشك فى سلامته . كما استخدم مصطلحاً جديداً هو « الرواية العرضية أو الاستعراضية » . ولعله معنى قريب من مصطلح « الرواية البانورامية » .

Panoramic NOVEL فى الإنجليزية مثلا . بل استخدم مصطلحى « الواقعية » و « الرمزية » ، وإن كان مفهومه للأخير مهتزا . ومن جهة أخرى استطاع أن يلخص بعض خصائص محفوظ فى تلك المرحلة ، وهى الهدوء والأناة والدقة . بل حافظ على حماسته الأولى لمحفوظ منذ كتب أولى مقالاته عنه .

وأما مقال أديب مروة الذى نشرته « الأديب »[٢٣] فقد اتفق فيه مع سيد قطب ـ رغم بعد ما بينهما ـ على أن الرواية واقعية ، ولكنها

واقعية فوتوغرافية . ومع أنها تصور ـ فى رأيه ـ حياة الشعب المصرى بأدق خفاياها ، فهى تركز على الطبقة الدنيا الكادحة . ثم أضاف :

« لعل أحدا من الكتاب المعاصرين لم ينزل ـ على كثرة ما ألف من قصص وكتب عقدت على صور لهذه الطبقات الشعبية بمصر ـ إلى مستوى البيئة التى تعيشها هذه الطبقات ، فيعيش معها ، ويحس بأحساسيها ، ويدرس نفسياتها ، ويتحرى نظرتها إلى الحياة ومنطقها فى الحوادث ، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضيعة دنيئة (زيطة صانع العاهات ، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان) . أجل لعل أحدا من الكتاب لم يستطع أن يصور هذه الطبقات على ما هى عليه كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ ، فكان واقعيا إلى أقصى حدود الواقع ، امينا ولو كان فى هذا الواقع ما يمس الآداب أحيانا » .

وقارن الناقد بين الرواية وبين رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، فوجد فارقا كبيرا بينهما من حيث المجال . فبينما صور الحكيم حياة الشعب المصرى من خلال أسرة واحدة ، ومن ناحية واحدة ، وصور محفوظ هذه الحياة من خلال سكان حى بأجمعه ، ومن نواح عدة . وبينما كان تصوير الحكيم فنيا كان تصوير محفوظ فوتوغرافيا ، أشبه بفيلم سينمائى ، متشعب الهيكل ، متعدد

الشخوص (أكثر من ٢٠ بطلا) « مما جعل المؤلف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض ، فيضيع على القارئ روعة التسلسل ، ومتعة السرد ، وتتبع السياق ، وانتظار المفاجآت » ولكن « الأسلوب بسيط ممتع ، لا يخلو من جفاف فى بعض الأحيان . والكتاب بجملته موفق بتصويره وتحليله ووصفه » .

كان هذا المقال ـ على إيجازه ـ أول محاولة لتفسير أعمال محفوظ من زاوية ماركسية ؛ وهى محاولة طورها محمود العالم وعبدالعظيم أنيس فيما بعد .

أما مقال وديع فلسطين الذى نشرته « منبر الشرق » فكان أطول مقالاته عن نجيب محفوظ فى تلك الفترة ، وقد استهله بالثناء على موهبته كقاص ملهم . ثم قدم مجملاً لأبرز شخصيات الرواية ، وشد الرواية ذاتها نوعا جديداً من الكتابة الروائية فى لغتنا ، لأنها لا تدور حول شخص أو اثنين ، وإنما تدور حول سكان زقاق بأسرهم . وأشاد بطابع المرح المقترن بالسخرية فى الرواية ، وتصوير نوازع النفس البشرية ، ووضع محفوظ ضمن ما سماه « المدرسة الواقعية التقريرية » وبعد الثناء على تماسك الرواية ووحدتها اختتم مقاله بقوله : « إن نجيب محفوظ يسير إلى الأمام . وروايته الجديدة تسبق سابقاتها بخطوات واسعات » .

وأخيراً يأتى التعريف بالرواية الذى نشرته مجلة « الكتاب » بغير

توقيع كما سبق أن أشرنا عند الحديث عن رواية « رادوبيس » ، وأغلب الظن ـ كما قلنا ـ أن كاتبه كان محمد عبدالغنى حسن .

وقد كتب تعريفاً آخر بعدها لرواية « بداية ونهاية » ، ومع أن هذا التعريف ظهر بعد سبعة أشهر من ظهور مقال مروة فى « الأديب » فقد مال إلى التعميم والسطحية ..

واستهل كاتبه حديثه بقوله : إن الرواية مستوحاة من الزمن الذى نعيش فيه ، وأن مسرحها أحد أحياء القاهرة الشعبية ، ثم أضاف أن محفوظ « وفق فى عرض شخصياته ومظاهر حياتهم فى الإطار المحلى الجذاب ، وللمؤلف قدرة عجيبة على تصوير ملامح الشخصيات المحلية تصويراً نكاد نحس فيه الحركة أو نلمسها .. ولكن شخصية « زقاق المدق » تبقى متمثلة فى ذهن القارىء ، بارزة له حتى نهاية الرواية ، دون أن يشرد المؤلف بين هذه الشخصيات ، أو يفقد الرواية تماسكها وتسلسلها » ..

واختتم الكاتب حديثه بقوله :

« وهذا اللون من التصوير يستحق التقدير ، لأننا فى حاجة إلى قلم كقلم المؤلف ، يرسم هذه الصور التى يكاد الزمن أن يطويها ، فتبقى ، ونجد فيها متعة للخيال ، واستعادة لما أوشك أن يختفى من الحياة الشعبية الساذجة » .

وبالرغم من التقدير الواضح لمحفوظ وإمكاناته الفنية يظل هذا التعريف محدوداً ، كما يظل فهمه للرواية قاصراً .

٧- همس الجنـــون

لم يظهر لهذه المجموعة القصصية صدى فى المجلات المصرية ، ولكن صداها الوحيد ظهر فى بيروت لكاتب عراقى ، كان يقيم فى القاهرة وقت ظهورها ، وهو غائب طعمة فرمان ، وقد كتب عنها مقالاً نشرته « الأديب » (٢٥) البيروتية فى عدد شهر مايو ١٩٤٩ ، وهذا التاريخ مهم جداً فى تحديد سنة ظهورها ، وهى ١٩٤٨ أو ١٩٤٩ . ونرجح أن الأولى هى الصحيحة ، لأن قراءة الكتاب والكتابة عنه فى ذلك الوقت لم تكونا فوريتين من جهة ، ولا كان الكاتب نفسه مكلفاً بالكتابة ، مما يقوى ترجيح أن المجموعة ظهرت فى أواخر ١٩٤٨ .

وقد استهل فرمان مقاله بقوله :

« نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية ، أخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة المعالم ، الدقيقة السمات ، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور ، ورفرفة الروح ، وجرس الحركة . فالقصة - عنده جسم وروح ، جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً ، وروح يؤلف من الشخوص الحية ، وسيكلوچية القصة ، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم . وهذا مفتاح فنه » .

وبغض النظر عن هذه العبارات الفضفاضة فمن الواضح أن الكاتب تابع أعمال محفوظ الرواية . وقد أشار هو نفسه فى هامش الصفحة إلى مقال سبق أن نشره عن محفوظ بالقاهرة عام ١٩٤٦ ، ومع أن الكاتب أشار - بعد ذلك - إلى أن المجموعة القصصية تضم قصص محفوظ الأولى ، فى بداية حياته ، التى نشرها بمجلة « الرواية » فلم يحالفه التوفيق فى هذه الإشارة ، لأن محفوظ لم ينشر كل قصص المجموعة بمجلة « الرواية » ، فضلاً عن أن المجلة ذاتها توقفت عام ١٩٣٩ ، واندمجت فى شقيقتها « الرسالة » ، مع استمرار محفوظ فى نشر القصص القصيرة .

غير أن الكاتب فرق بين هذه القصص القصيرة أو « الأقاصيص » - كما سماها - وبين الروايات السابقة عليها ، ووجد أن :

« أقاصيص نجيب محفوظ هذه هى البذرة الأولى لفن إنسانى ، يظهر فيه محفوظ مضطرب الخطى ، يتلمس الطريق الذى يريد أن يسلكه ، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس ، ويتلمس الصور اللائقة بعرض القصة عرضاً يرضى ذوقه وعاطفته ، فيتحول من طريق إلى طريق ، ويبالغ فى حشر الانفعالات والأحاسيس ليستدر عطف القارىء ، ويؤثر فى نفسه ، ويحاول جاهداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحائرة التائهة المرصوفة رصفاً والبلاغية وصفاً - ومعذرة لمن يضيقون من السجع ، وتبدو من هذه الأقاصيص نفسية الشاب

المضطرب ، ونفسه الحائرة ، وتفكيره المعتمد على التهويل أو الغلو فى الأحلام ، ففيم يفكر الشباب ؟ وإلام م يتطلع ؟ وماذا يحب ؟ تجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشباب لا يفكر إلا بالحب ، ولا يتطلع إلا لوظيفة ، ولا يحب إلا الأوهام ، وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضاً وراء حب ، أو تطلعاً إلى وظيفة ، أو استراقاً لمتعة صبيانية ، من غير كبير اهتمام بالشخصيات ، فتبدو باهتة غير واضحة السمات ، تمر بها فلا تعجبك سماتها ، ولا تستحوذ على إعجابك » .

وعرض الكاتب بعض قصص المجموعة ، ووجد فيها غرابة أطوار فى أبطالها وشذوذاً فى تفكيرهم وسلوكهم ، ولكنه أثنى على المقدرة القصصية ـ عند محفوظ ـ فى إنشاء الجو وإجراء الحوار غير المتكلف ، ورسم الصورة المنتزعة من صميم الحياة ، وبالرغم من عيوب كثير من هذه القصص فهى وثيقة الصلة بروايات صاحبها ، وبعضها واقعى ، إنسانى .

واختتم مقاله بقوله :

« إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس ، لأن الخطط الباهتة والاضطراب فى الخطى ، قد زالت ، وتألق فن محفوظ الخالص من غير شائبة . ولم يبق إلا تلك الفلسفة المتنعرة ، فلسفته التى صحبته فى كتاباته ولم يتخلص منها قيد قصة إن صح هذا التعبير » .

ومع أن الكاتب بدا متأثراً بصديقه - فى تلك الفترة - أنور المعداوى ، وأقرب إلى الرؤية الأخلاقية للفن ، ومع أنه - أيضاً - لم يحلل إحدى قصص المجموعة ، أو يتوقف عندها وقفة متأنية ، فقد عكس مقاله شيئاً كبيراً من نزعته الإنسانية ، وثقافته المتنوعة ، ودأبه على متابعة أعمال محفوظ نفسه .

٨ - السـراب

نشرت مجلة « الفكر الجديد » فى فبراير ١٩٤٨ خبراً طريفاً فى أعقاب ظهور « زقاق المدق » هذا نصه :

« انتهى الأستاذ نجيب محفوظ من روايته الجديدة ، وقد يسميها « الرجل الرضيع » ، وقد فكر فى أن يطلق عليها « الطفل الأبدى » ، ولكن وجود قصة باسم « الزوج الأبدى » جعله يعرض عن هذا الاسم ، وهذه أول مرة لا يختار فيها الأستاذ نجيب اسماً جغرافياً ، أو اسم مكان لروايته ، وهو ماتبعه فى رواياته السابقة ، وهى : خان الخليلى ، القاهرة الجديدة ، زقاق المدق » (٢٦) .

ولكن الرواية الجديدة ، هذه ، خرجت تحت عنوان « السراب » ، وخرج بها محفوظ من العناوين الجغرافية إلى العناوين المفتوحة إذا صح التعبير ، فالسراب عنوان غير مغلق كعناوينه الثلاثة السابقة .

بعد نحو عام على ظهور « السراب » (٢٧) نشرت مجلة « الأديب المصرى » مقالاً عنها لأحمد عباس صالح ، وكان المقال أولى محاولاته

فى النقد كما يبدو ، قسمه إلى خمسة عناصر ، واستخدم فيه مصطلح « القصة الطويلة » .

استهل الكاتب مقاله بقوله عن العنصر الأول ، وهو نجيب محفوظ :

« يقدم هذا الكاتب الممتاز من أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية فى جلد وإصرار ، وقد بدأها ببضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب ، أحرز بها جوائز القصة الطويلة فى مباريات أدبية عدة ، ثم ابتدأ يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية ، فقدم « خان الخليلى » ، وأعقبها « القاهرة الجديدة » ، ثم « زقاق المدق » ، وها هو ذا أخيراً يقدم « السراب » وقد أقدم فى أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصرى من قبل ، إذ اتجه إلى واقعنا المصرى بدقة وإخلاص ، فأعمل فيه بصيرته النفاذة ، وطلع علينا بنماذج صادقة من حياتنا » .

ثم انتقل الكاتب إلى العنصر الثانى ، وهو الرواية ، فلخص أحداثها ودورانها حول شاب نشأ فى أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكير ، فأوقفت عليه أمه حياتها بعد انفصالها عن أبيه ، وأشار الكاتب إلى أن محفوظ مال فى رواياته السابقة إلى « طابع الحالة » ، ومع أنه وضع كلمة Case الانجليزية أمام المصطلح الذى قدمه فلم يوضح ما يعنيه به ، اللهم إلا إذا كان يعنى مصطلح « دراسة

الحالة « Case Study المستخدم كثيراً فى علمى الاجتماع والنفس ، بمعنى التركيز على حالة واحدة بالفحص والمشاهدة والتحليل ، ولكنه وجد أن محفوظ فى « السراب » آثر أن يكون « طبيعياً » ، أى من اتباع المذهب الطبيعى Naturalism على الأرجح لأنه يوضح مراده بقوله أن محفوظ ينهج على نهج الكاتب الفرنسى إميل زولا ، وإن كان يذكرنا فى « السراب » بالكاتب الانجليزى تشارلز ديكنز ، ومع ذلك لا يميل الكاتب إلى نسبة محفوظ لأى مدرسة فنية ، « لأن المذهبية فى الفن قد أثبتت إفلاسها ـ على حد قوله ـ ونجيب محفوظ نفسه ـ كأى كاتب كبير ـ يحمل فى جعبته أكثر من اتجاه » . وهذا موقف موضوعى على أى حال ، وإن كان الكاتب يعلن بعد هذا مباشرة أنه سيقف من الرواية موقفاً « تأثرياً » ، أى انطباعياً ، ثم يتساءل : أى أثر تركه فى نفوسنا كامل رؤبة لاظ ، هذا الفتى النحيل الجميل الذى نشأ فى أحضان أمه ؟

وبغض النظر عن الأسماء الكثيرة غير العربية التى أسقطها الكاتب فى مقاله ، دليلاً على سعة الإطلاع ، مثل زولا وديكنز ثم أرسطو وآدلر ، فقد رأى فى تلك الشخصية الأساسية التى دارت حولها الرواية تأثراً . بمنطق أرسطو فى ترتيب النتائج على العلل ، مما حَدَّ من حرية المؤلف فى الكشف عن المجاهل المظلمة فى الإنسان ، وأدَّى به إلى التفسير والتعليل المعاديين للفن فى قيامه على التصوير ،

أما الشخصيات الأخرى فى الرواية التى لا تقل عن عشر فقد تراوح تصويرها فى نظر الكاتب بين الدقة والسطحية ، والغموض والوضوح ، ولكنها تمتاز جميعاً بأنها وقفت تحت عين المؤلف التى لا تغفل شيئاً ، ولولا العجالة التى كتبها ـ كما يقول ـ لتوقف عند كل من هذه الشخصيات .

عند العنصر الأخير فى المقال عن « الشكل والأسلوب » تحدث الكاتب عن أسلوب محفوظ المنبسط المطول الذى لا يغفل شيئاً ، ولا يناقش قارئه أو يعترف بوجوده ، أو تشيع فى ألفاظه الحرارة ، لأن المؤلف « لا يعنى بالناس الذين يقدمهم ، فهم ليسوا من نفسه ، ولا يهمه أمرهم » ، على حد تعبيره ، ثم أضاف فى النهاية قوله :

« لكن ، هل نستطيع أن نزحزح نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة فى مصر ؟ الواقع أن ما يقوم عليه فن هذا الكاتب قد بلغ من العمق والأصالة والإخلاص الفنى مبلغاً يعصمنا ، لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى ، من أن نطأطىء خزياً أمام فن الغرب » .

وبغض النظر عن الطريقة التأثرية فى النقد التى اعترف بها كاتب المقال ، وقلق تعبيراته وأفكاره ، كان المقال نوعاً من الاقتراب الشبابى ـ إذا صح التعبير ـ من عالم نجيب محفوظ ، ذلك الاقتراب الذى ازداد وضوحاً فى المرحلة التالية ، ومع أن الرواية صورت ذلك « الرجل الرضيع » أو « الطفل الأبدى » كامل رؤية لاظ تصويرا حيا

انتفع فى المؤلف لأول مرة تقريبا ببعض ، مناهج التحليل النفسى ، فلم يكن من اليسير - فيما يبدو - أن يستجيب المتحمسون لنجيب محفوظ إلى مثل هذه النقلة بسرعة . فهو يصور فى شخصية ذلك الرجل حالة مرضية من حالات التعلق بالأم المؤدى إلى الانحرافات الجنسية ، ومع ذلك فهذه العقدة الأوديبية - نسبة إلى أوديب - تنتهى نهاية مأسوية ، كما تنتهى المأساة بلمسة ميلودرامية ، إذ تموت زوجة لاظ بعد عملية إجهاض نتيجة علاقة لها برجل آخر ، وتموت الأم بعد خناقة معه يجرؤ خلالها - للمرة الأولى - على معارضتها ، وبهذه النهاية المأساوية ذات اللمسات الميلودرامية تتفق الرواية مع سابقاتها ، وتتحد مع عالم مؤلفها .

٩ ـ بداية ونهاية :

كانت ثانى رواياته - بعد « السراب » - فى الخروج على العناوين المكانية ، أو المغلقة ، والانفتاح على العناوين المفتوحة ، ومع أنها ظهرت عام ١٩٤٩ فقد مضى نحو عامين قبل أن يظهر عنها صدى نقدى ، وكان أول هذا الصدى مقالاً نشرته « الرسالة »[٢٨]، بعنوان الرواية ، لأنور المعداوى الذى خلف سيد قطب فى النقد بعد توقفه .

واستهل المعداوى مقاله المطول (أطول ما ظهر من مقالات عن محفوظ فى تلك المرحلة) بقوله :

« بداية ونهاية دليل مادى لا ينكر على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فنى كامل ، لقد أتى علىّ وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته فى « زقاق المدق » ، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الأمام ، أقول غايته هو لا غاية الفن ، لأن « زقاق المدق » ، كانت تمثل فى رأى الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى « إمكانياته » القصصية ، ولهذا خيِّل إلىّ أن مواهب نجيب قد « تبلورت » هنا ، وأخذت طابعها النهائى ، وتوقفت عند شوطها الأخير ، ومما أيَّد هذا الظن أن « السراب » ـ وقد جاءت بعد « زقاق المدق » ـ كانت خطوة « واقفة » فى حدود مجاله المألوف ، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الأمام !!

« كان ذلك بالأمس . أما اليوم ، فلا أجد بُدًّا من القول بأن « بداية ونهاية » قد غيرت رأيى فى « إمكانيات » نجيب ، وجعلتنى أعتقد أنه قد بلغ الغاية التى كنت أرجوها له ، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلباً عسير المنال » !

« إننى أصف هذا الأثر القصصى الجديد لهذا القصاص الشاب بأنه عمل فنى كامل ، هذا الوصف ، أو هذا الحكم ، مردُّه إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء ، تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التى تحتشد فيها ، وتحدد مكان صاحبها فى الطليعة من كتاب الرواية ! » .

ولكن ، ما هذه الأشياء التى كانت روايات محفوظ السابقة تفتقر إليها ؟!

لقد أحصى الناقد ثلاثة أشياء هى على التوالى :

(أ) كانت « الواقعية الثانية » ساحته الكبرى فى عرض أكثر نماذجه البشرية فى رواياته السابقة . والواقعية الثانية تعنى ـ كما يقول الناقد ـ التصوير التقليدى ، لا الطبيعى ، للحوادث اليومية والنزعات الإنسانية ، أو هى تلك النسخة القريبة من الأصل ، فى حين أن « الواقعية الأولى » التى ظهرت فى « بداية ونهاية » هى النقل المباشر لصور الحياة وطبائع الأحياء ، كما توجد فى الواقع المُحَسّ الذى تلمسه العين وتألفه النفس ، وكانت هذه الواقعية محدودة فى الفن المحفوظى ، تسندها نماذج بشرية غير موجودة بالفعل وإن كانت ممكنة الوجود .

(ب) لم يكن محفوظ يملك فى رواياته السابقة ذلك « التذوق الشعورى » الكامل للحياة ، أى أنه لم يفتح أبواب قلبه لتجارب الحياة ، بالرغم من فهمه لها وخبرته بها . فكان تذوقه للحياة عابراً لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الأصيل لها .

(جـ) كان يستخدم أسلوباً واحداً فى تصوير شتى المواقف والسمات . ولم يكن يمارس تلوين الأسلوب القصصى تلويناً خاصاً يتلاءم وجو المشهد الذى يصوره ، أو طبيعة النموذج البشرى الذى

يرسمه ، مما أضعف أسلوبه فى المواقف الإنسانية وأفقد هذه المواقف طابع الجو الشعرى الذى يجب أن تعيش فيه ، وإلا تعرضت للهمود ، واعتراها الفتور .

ومع أن المعداوى لم يقدم أمثلة تطبيقية لدعواه ، فمن الواضح أنه تتبع روايات محفوظ السابقة ، وكوَّن رأيه على مَرِّ الزمن ، وإن يكن مغالياً فى حكمه ، فما أكثر النماذج البشرية ـ فى الروايات السابقة ـ التى نحس معها بأنها موجودة بالفعل ، لا ممكنة الوجود ، وإذا كان محفوظ ميالاً فى هذه الروايات إلى الوقوف من نماذجه موقفاً محايداً ، فليس الحياد عيباً حتى إذا خلا من الدفقات الشعورية الساخنة والأسلوب الملون بألوان المواقف .

استطرد المعداوى ـ على أى حال ـ فلخص وجهة نظره ، بعد تفصيلها بغير أمثلة ، على النحو التالى :

« كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التى كانت تنقصه بالأمس : عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » ، وعنصر « التذوق الشعورى » الكامل للحياة ، وعنصر « التلوين الخاص » للأسلوب القصصى ، كل منها قد احتشد له اليوم فى صورته القوية الرائعة فى « بداية ونهاية » . وإذا هذه الرواية القصصية تعد فى رأى النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له فى تاريخ القصة المصرية ، باستثناء « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ! » .

وبناء على هذا التصور للرواية مضى الناقد فى تحليلها من خلال النماذج البشرية التى صورتها ، فانتهى إلى أنها « قصة مصرية تمثل حياة أسرة ، أسرة تذوقت طعم الفقر ، وتجرعت ذل الفاقة ، بعد أن فرقت بينها وبين عائلها تلك اليد التى تفرق بين الأحياء ، والفقر وحده هو المسؤول عن البناء الذى تصدع ، والشمل الذى تبدد ، شمل الأسرة الكادحة التى كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق .. الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسنين ، ونفيسة ، كل نموذج من هذه النماذج البشرية التى كونت الهيكل الإنسانى العام للقصة ، قد فهم التضحية فهماً خاصاً ، وكانت له فيها وجهة نظر خاصة ، وجهة نظر حددت الطريق ، وقررت المصير .. كانوا فلاسفة حياة ، فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان ، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل ، مريض النفس ، والفقر وحده هو المحور الرئيسى الذى دار حوله السلوك الإنسانى لهؤلاء المرضى المنحرفين !! » .

على هذا النحو تتبع الناقد كل شخصية من الشخصيات الخمس السابقة ، وعرض لتطوراتها فى الرواية . منطلقاً من أن « فلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان » ، وأن هذه التضحية تشمل العناء الشريف كما تشمل الانحراف ، مثلما تشمل مواجهة الحياة بشجاعة وصلابة كما فعلت الأم ، والهروب من

الهوان بالانحراف كما فعل حسن ونفيسة ، أو الانتحار كما فعل حسنين .

ومع أن المعداوى استخدم فى نقده مصطلح « الرواية » على استحياء ، فقد أسرف ـ كعادته ـ فى توليد المصطلحات ، مثل التصميم العام للقصة ، النماذج البشرية (الذى سبق أن استخدمه مندور منذ عام ١٩٤١) ، ومع أنه ـ أيضاً ـ لم يقارن هذه النماذج البشرية فى الرواية بسواها من نماذج الروايات السابقة ، فلم يستوقفه طابع المأساة المهيمن على الرواية من أولها إلى آخرها ، فهى تبدأ بكارثة وفاة الأب فى أسرة متوسطة ، ثم تتوسط بكوارث الإنحراف عند ابن وابنة ، وتنتهى بكارثة مقتل الابنة على يد أخيها الأصغر الناجح (ضابط الجيش) وانتحاره هو نفسه ، وهذا إطار قريب من إطار رواية « القاهرة الجديدة » .

تلا هذا المقال مقال آخر للكاتب القصصى ثروت أباظة نشرته « الرسالة » [٢٩] ، وربط فيه بين الرواية وصورة الفترة التى مرت بها مصر وقت ظهورها ، كما قدم ملخصاً وافياً للرواية وحركة شخوصها ، ثم حكم عليها بأنها قصة « محبوكة الأطراف ، ذات شخصيات رائعة الرسم بريشة فنانة جريئة هى ريشة نجيب ، وليس فى القصة من ناحية قوة الشخصيات وروعة الحوار وصدقه ، ليس فى كل هذا جديد بالنسبة لما عودنا نجيب » .. بل عدّ الرواية من نواحى تعمق النفوس

وتحليلها جديدة كل الجدة فى « القصة المصرية » ، ثم ذكر نجيب محفوظ بأنه تنبأ له من قبل بأنه سيصبح « فى القمة الشاهقة التى يعتليها كبار كتاب القصة المصرية » ، ولكنه اليوم اعتلى تلك القمة بالفعل .

وبعد أقل من شهرين على ظهور هذا المقال نشرت مجلة « الأديب » [٣٠] البيروتية مقالاً للكاتب الناقد السورى زكى المحاسنى (الدكتور فيما بعد) ، حاول فيه أن يقدم خلاصة أخرى لفن نجيب محفوظ القصصى كما يراه ممثلاً فى هذه الرواية .

وكان مما قاله المحاسنى :

« الأستاذ نجيب محفوظ نسيج وحده فى القصة ، لم ينسحب على أذيال غيره ، وخير ما يميز فنه القصصى عنصر المفاجأة ، فما أبرعه فى مساق الطرائف بقصصه ، وهل كان شىء يملك على إعجاب القارىء أكثر من المفاجأة ؟.... ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ فى قصصه أنه طويل الأنفاس ، يمسك بالسيرة ، ويرمى عين قارئه على عالم كامل ، كما فعل فى قصته هذه الأخيرة ..... وثالثة فى فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتى التسلط على الطرافة ، فليس فنه بالياً ، فهو يتناول قصصه من صميم الحياة .. وفهمه عجيب لروح الطبقات ، وخاصة الطبقة الدنيا . ومن ههنا أجده شعبى الفن ، يحس بألم الناس » ..

ومع أنه حاول أن يفصل القول فى كل خاصية من هذه الخواص

الثلاث ، فقد ظل المقال كله أقرب إلى تحية الإعجاب بنجيب محفوظ ، وأدبه ، من أجل قصته هذه على حد تعبير الكاتب ، فعنده أن هذا الأدب « حدث نضير ، يستحق كل تكرمة وتقدير » ، كما قال في خاتمة المقال .

ظهر بعد شهرين آخرين ، أو على التحديد في ديسمبر ١٩٥١ ، مقال تعريفي موجز نشرته مجلة « الكتاب » [٣١] بتوقيع م . ع . ح (محمد عبدالغنى حسن) ، وفيه استخدم الشاعر الكاتب مصطلح « القصة الطويلة » في وصف الرواية ، مثنياً عليها بوجه عام ، متسائلاً عن سر تخير المؤلف لأشخاص قصصه ، أو « هذه النفوس المكدودة المحطمة الملتوية العاثرة الحدود » ، ومضيفاً : « وما ذنب القارىء حين تزدحم هذه البداية والنهاية بمثل « حسن » الشقيق الأكبر الذى رضى له المؤلف أقذر بؤرة في القاهرة لتكون خاتمة المطاف في حياته ؟ وهذه الأخت « نفيسة » التى اصطلح عليها الفقر ومطالب الجسد ؟ ولم يخف المؤلف شذوذ هذه الفتاة ، بل راح يعرضه في حديث طويل ، ثم ما هذه الصراحة المكشوفة في التعبير عن عاطفة ظمأى تريد أن تبترد ؟ » .

وبعد هذه الاعتراضات الأخلاقية أنهى الكاتب عرضه الخاطف للرواية بقوله :

« الحق أن البداية والنهاية مأساة في الخلق ، وفي الظروف

المعيشية ، وفى فوارق الطبقات ، وفى الأسرة المتوسطة ، حين تتذاءب عليها الحوادث جملة ، والحق أنها مأساة على ترويعها للنفس فيها روعة القصص ، ولكنها تجعلنا نفرغ من قراءتها ، ونحن ساخطون على قسوة الأقدار ، أكثر مما تثير فينا للأشفاق على هذه الكائنات المنكوبة » .

وهكذا اختلف الناقدان حول الرواية ، ولم يلتقيا إلا حول الثناء العام عليها ، ومع أن محفوظ خرج بالرواية هذه المرة من أحياء القاهرة المفضلة عنده إلى حى آخر هو شبرا ، فلم يخرج عن نطاق الأسرة تقريباً ، مما استمر عنده فى ثلاثيته المعروفة بعد ذلك .

* * *

ماالذى يمكن أن نستقرئه من هذا الصدى النقدى الذى مر بنا ؟

لقد ذكرنا من قبل أن المقالات الاثنتين والعشرين التى حملت هذا الصدى جاءت فى معظمها من أبناء جيل نجيب محفوظ . ولعلنا لاحظنا أن الصدى الذى حملته هذه المقالات ، التعريفية والنقدية ، كان صدى إيجابياً فى مجموعه ، لم يشذ عن إيجابيته مقال واحد ، بالرغم من بعض الملاحظات السلبية التى أبداها كتاب المقالات هنا وهناك ، وإذا كانت رواية « زقاق المدق » حصلت وحدها على أعلى أصوات الصدى النقدى (خمس مقالات) ، فقد كان قطب وفلسطين أعلى النقاد صوتاً فى الترحيب بنجيب محفوظ والحماسة له ، فضلاً

عن التفوق الكمى فى عدد المقالات (أربع مقالات لكل منهما) .

ولم يكن صدور الصدى النقدى الإيجابى هذا عن أبناء جيل محفوظ نفسه غريباً ، فهذا أمر طبيعى حتى إذا صحبه صدى آخر من أبناء الجيل الأكبر سناً ، الذين أشرنا إلى وعيهم غير المعلن بمحفوظ ، أو أبناء الجيل الأصغر سناً ، كما حدث هنا حين تحمس أحمد عباس صالح لرواية « السراب » ، وربما كان محفوظ ينتظر تقديراً معلناً من جانب أبناء الجيل الأكبر سناً ، بصفتهم أكثر تأثيراً وأعلى نفوذاً ، ولكن ذلك الجيل - فى تلك المرحلة - كان أكثر انشغالاً بالشعر والمعارك الأدبية ، وأقل خبرة فى تذوق الرواية ونقدها ، بالرغم من ممارسة بعضهم لكتابتها ، مثل العقاد وطه حسين والمازنى وتوفيق الحكيم . ومع ذلك يثير الوعى المعلن من جانب أبناء جيل محفوظ تساؤلاً سبق أن أشرنا إليه : لماذا تجاهل ناقد مثل محمد مندور روايات محفوظ فى الوقت الذى كتب فيه عن روايات الجيل الأكبر سناً ؟ وإذا كان مندور قد فعل ذلك خلال سنى الحرب العالمية الثانية ، فلم يكن محفوظ قد انتقل بعد إلى الرواية الاجتماعية ولا كان مندور يهمه - فيما يبدو - أن يخوض فى نقد الرواية التاريخية ، فلما دخل محفوظ مرحلة الرواية الاجتماعية عند نهاية الحرب (١٩٤٥) ، كان مندور قد نزل إلى معترك النضال السياسى الذى لازمه حتى نهاية المرحلة .

لعلنا لاحظنا أيضاً اهتزاز مصطلح « الرواية » عند نقاد هذه المرحلة بوجه عام . ومع أنهم استخدموا مصطلح « القصة » الشائع وقتها ، فقد تطور هذا المصطلح شيئاً فشيئاً ، وتدرج فأصبح « القصة الروائية » ، ثم « القصة الطويلة » ، حتى شارف نهاية المرحلة وهو يقترب على استحياء من معناه الأوروبى الذى ساد فى المرحلة التالية ، ولكن الأهم من هذا كله أن كتابات نقاد تلك المرحلة كانت تعانى ـ عموماً ـ من فقر المصطلحات الفنية وبساطتها فيما يتعلق بالرواية ، فقد كان أكثرهم ـ كما مر بنا ـ شعراء ، أو خبراء بالشعر ، وحتى حين حاول أحدهم ـ وهو المعداوى ـ أن يعالج فقر المصطلحات عنده بالتوليد والابتكار كانت النتيجة أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية .

ويبدو أن ضيق ذات اليد من المصطلحات الفنية الخاصة بالرواية ساهم فى ذلك الإجماع ـ غير المقصود بالطبع ـ على الاكتفاء بموضوع الرواية ومضمونها وشخصياتها عند الحديث عنها ، دون التغلغل فى بنيتها الفنية ، ولغتها الخاصة ، وشكلها المركب ، ومع أن سيد قطب ، والمعداوى إلى حد ما ، اقتربا من ملامسة الشكل الروائى وفنيته ، بالحديث عن « التنسيق الفنى » أحياناً ، أو « التصميم العام » أحياناً أخرى ، فقد ظل اقترابهم أشبه بالغزل العذرى . ولم تكن خبرة الجميع بالرواية ونقدها تكفل لهم ـ على أى حال ـ المخاطرة

باقتحام مجال ليس لهم فيه ناقة ولا جمل ، على العكس من نجيب محفوظ نفسه الذى مكنته خبرته الروائية من التفوق عليهم فى هذا المجال ، حيى ناقش سعيد العريان فى روايته « على باب زويلة » ، كما رأينا فى الفصل السابق .

غير أن الحصيلة النهائية لهذا الصدى النقدى تظل إيجابية بكل المقاييس . فماذا كان أثرها أو دورها ؟ إلى أى مدى خدمت نجيب محفوظ من الناحية الفنية ؟ إلى أى مدى خدمت فن الرواية من الناحية الاجتماعية ؟

أما الناحية الفنية فمن الملاحظ أن نجيب محفوظ تقدم فنياً ـ بوجه عام وتدريجى ـ من رواية إلى أخرى ، عبر هذه المرحلة بسنواتها الاثنتى عشرة ورواياتها الثمانى ، فهل هناك نصيب للنقد ، أو الصدى الكتابى ، فى هذا التقدم ؟ ليس من المفروض أن يكون الجواب بالإيجاب مباشراً ، فمما لا شك فيه أن الروائى ، والكاتب عموماً ، يحتاج إلى الصدى ، إيجابياً أو غير إيجابي ، والا صدأ هو نفسه ، وتوقف يأساً ، أو حزناً على وقته وجهده اللذين ضيعهما فى الكتابة بغير طائل ، وقد حدث هذا لعادل كامل ابن جيل نجيب محفوظ ، الذى لم يجد صدىً معقولاً لرواياته فتوقف ، ولكن محفوظ كان محظوظاً من البداية ، ماإن تظهر رواية له حتى تجد صدى ، حتى لو كان تعريفاً خاطفاً ، أو عرضاً موجزاً ، أو كلمة مجاملة . فما

بالنا إذا كان الصدى المتوالى إيجابياً ؟ لا شك أن هذا شجعه على المثابرة والاستمرار على أقل تقدير ، والمثابرة والاستمرار ـ مع وجود الموهبة ـ مهمان غاية الأهمية فى فن الرواية ، لأنهما يتيحان كما معقولاً من الإنتاج المطلوب فى تشكيل عالم الروائى ، ومع ذلك لا نعتقد أنه كان لهذا الصدى الإيجابى دور مباشر فى تطور الفن المحفوظى وتقدمه ، فالدور غير مباشر بلاشك ، وهذا أمر طبيعى على أى حال ، لأن النقد عمل تال للإبداع ، ولم يحدث أن غير محفوظ شيئاً فى روايات هذه المرحلة عند إعادة طبعها ، عملاً بنصح ناقد ، أو تنفيذاً لإشارة معقب .

ومع ذلك فمن الملاحظ أن محفوظ كان حريصاً ـ فى تلك الفترة ـ على متابعا الصدى النقدى لأعماله . وهذا ماتكشف عنه خطاباته التى كتبها إلى صديقه أدهم رجب تلك الفترة ، ففى أحد هذه الخطابات ـ غير المؤرخة للأسف ـ أشار إلى ما كتب عن روايته « القاهرة الجديدة » ، وقال :

« علمت أن المجلات الشرقية فى لبنان والعراق تحدثت عنى وعن كتبى بإسهاب . ولكنى لم أجد سبيلاً للحصول على تلك المجلات . هذا ، وقد استقبلت صحف النقد عندنا « القاهرة الجديدة » استقبالاً حسناً . ومن جميل المصادفات أن حادثة القصة تكرر حدوثها فى الواقع منذ شهر مع وزير حالى (قدم الآن استقالته) ، ولما

كتبت « آخر ساعة » عن القصة ، ولخصتها ، ظن كثيرون أنها تعنى قصة الوزير (أبو سمرة على مايقال » (٣٢) .

وفى خطاب آخر ـ بعد ظهور « خان الخليلى » كتب محفوظ :

« ومما سرنى أن ناقد الراديو (★) تكلم عن « خان الخليلى » قبل ظهورها الرسمى ، ودلّ كلامه على أنه قرأها ، وكثيراً ما يجيء كأنه نقد للعناوين ، فتكلم عن الشخوص والأسلوب والجو . وذكر أنى سجلت فترة من تاريخ عهد الحرب . ثم لخصها تلخيصاً وافياً » (٣٣) .

من الواضح أن محفوظ ـ شأنه شأن كثيرين من الكتاب ـ اهتم بهذا الصدى النقدى الذى أحدثته رواياته وقصصه ، وإذا حاولنا أن نتبين أثر النقد فى أعماله ، فلعلنا نجده فى روايات المرحلة التالية بعد ١٩٥٢ . فلا شك أنه تخفف كثيراً من الولع بالمصادفات ، ونبذ المفاجآت غير المبررة فنياً ، وقاوم الميلودراما مقاومة باسلة . وكل هذه أمور أخذها عليه نقاد تلك الفترة ، وإذا حاولنا أيضاً أن نتبين الأثر من المقارنة بين أولى أعمال الفترة ، وهى رواية « عبث الأقدار » وآخرها ، وهى رواية « بداية ونهاية » لوجدنا أن المسافة الفنية بين الروايتين تميزت بالنضج التدريجى . ولو شئنا استخدام مصطلح

(★) مجلة : الراديو المصرى كما مرّ بنا .

« التنسيق الفنى » الذى استخدمه سيد قطب لقلنا إن « بداية ونهاية » عملت باسمها على صعيد هذا التنسيق ، فكانت بداية مرحلة أكثر نضجاً ونهاية مرحلة الخطو على الطريق التى صاحبناه فيها هنا .

وأما أثر الصدى النقدى من الناحية الاجتماعية فمن الملاحظ أن الرواية ـ بشكل عام ـ صارت ذات أهمية أكبر فى تلك المرحلة ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية ، ونزول محفوظ نفسه إلى الميدان الاجتماعى بعد الميدان التاريخى الذى بدأ به . ولم يكن نزوله فردياً ، وإنما واكبته ـ بعد الحرب ـ كوكبة من أبناء جيله ، عدا باكثير وعادل كامل اللذين رافقاه فى الإنتاج ، ومن هذه الكوكبة عبدالحميد جودة السحار وأحمد زكى مخلوف ويوسف السباعى ومحمد عبدالحليم عبده . وإذا كان محفوظ أكثر هؤلاء إنتاجاً فى تلك المرحلة ، وأكبرهم صدى نقدياً إيجابياً ، فلا شك أن نجاحه ـ النسبى ـ شجع الجميع على المواصلة والاستمرار من أبلغ الشواهد على أهمية ما كتب عن روايات محفوظ وقصصه ، ومن حيث الدلالة الاجتماعية ، أن ناشره استخدم كلمة « النقاد » ـ لأول مرة ـ فى الدعاية والإعلان لأولى رواياته الاجتماعية ، وهى رواية « خان الخليلى » التى ظهرت عام ١٩٤٥ ، فقد نشرت مجلة « الرسالة »[٣٤] إعلاناً عن الرواية ، هذا نصه :

لجنة النشر للجامعيين تقدم

الرواية العصرية الرائعة

خان الخليلى

للأســـتاذ

نجيب محفوظ

القصة التى قرر النقاد عقب صدورها أنها من أحسن القصص العربى الحديث ٢٦٠ صفحة ... ١٥ قرشاً .

تطلب من

مكتبة مصر ومطبعتها

وإذا عدنا لتاريخ نشر مقال سيد قطب عن « خان الخليلى » لوجدناه يلى تاريخ نشر هذا الإعلان الطريف بشهرين على الأقل . ومعنى هذا أن « قرار » النقاد الذى أشار إليه الإعلان كان متداولاً فى المجالس الخاصة على الأقل ، ومعنى هذا أيضاً أن النقد لم يكن عاطلاً عن دوره الاجتماعى فى لفت انتباه القراء ، والتأثير على استجاباتهم القرائية . فإذا قسنا على هذه الفعالية ماتلا ذلك من صدى نقدى إيجابي لروايات محفوظ التالية بعد خان الخليلى لأمكن تصور دور النقد فى خدمة الفن الروائى من الناحية الاجتماعية من حيث هو مؤشر إلى الجودة الفنية ودعوة إلى القراءة تخلص من هذا كان إلى أن نجيب محفوظ رجل محظوظ فيما أتاه الله من صدى لقدى

إيجابى طوال مرحلة الخطو على طريق الرواية . وليس من الصحيح ماقاله هو من أنه اشتغل سنوات طويلة دون أن يسمع نقداً يقدر ما يقوم به ، ولا ما قيل عنه عام ١٩٦٨ من أنه « ظهر بلا حركة نقدية تمهد له أو تسانده . وظل ما يقرب من عشرين عاماً يكتب الرواية دون أن يقف إلى جانبه أحد من النقاد » [٣٥] .

فى الخــتــام :

ليس من الممكن أن ينتج الأديب داخل فراغ اجتماعى وثقافى ، وهذا ماتبين لنا عبر الفصول الثلاثة السابقة .

وإذا كان نجيب محفوظ فى شبابه قد أنفق نحو تسع سنوات فى البحث عن طريق أدبية تحقق هويته ، ويحقق هو ذاته من خلالها ، فقد وضع قدميه بثبات على طريق الرواية عام ١٩٣٩ ، وخفف من خطوه على درب المنال ودرب القصة القصيرة نفذ ذلك التاريخ ثم انقطع عن درب الترجمة .

وإذا كانت طريق الرواية قد حققت له الهوية الأدبية المنشودة فقد كان الإطار الاجتماعى والثقافى الذى عاش فيه مشجعاً له على الثبات ، والاستمرار ، والتفرغ ، وبذلك نجح فى إنتاج أبرز وأنضج ماأنتجه أبناء جيله مجتمعين فى مصر خلال تلك الفترة ، من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ . كما نجح فى إنهاء مرحلة مراهقة الرواية فى مصر ، وربما فى العالم العربى كله ، ثم فى إدخال الرواية العربية ـ مع بعض مبدعيها خارج مصر ـ مرحلة الرشد خلال الفترة التالية ـ بعد ١٩٥٢ .

غير أن أهم ماحققه فى تلك الفترة هو نجاحه ـ بإنتاجه المتميز والمثابر ـ فى لفت انتباه النقاد إليه ، لا فى مصر وحدها ، وإنما فى خارجها أيضاً ، ولا سيما فى المشرق العربى ، كما مر بنا ، ومن

المدهش ـ كما رأينا أيضاً ـ أن اهتمام نقاد تلك الفترة به كان متصلاً غير متقطع ، بل كان إيجابياً تماماً ، لم يتفاوت بين رفض وإعجاب ، أو قدح ومدح ، وإذا كان معظم النقاد الذين لفت انتباههم إلى إنتاجه من أبناء جيله ، فهذا أمر طبيعى ، ولكن ثناء الجيل الأكبر سناً عليه لم يكن غائباً وإن كان اتخذ شكلاً آخر غير الكتابة المنشورة ، ولا كان ثناء الجيل الأصغر سناً أيضاً غائباً كما رأينا ، وهذه ظاهرة نادرة فى الحقيقة ، لعلها تؤكد أن إنتاجه فى تلك الفترة كان واعداً ، ناضجاً ، لافتاً للانتباه .

عبث الأقدار

القاص نجيب محفوظ شاب حديث عهد بالقصة ، ولكنى أعده فى الصف الأول ومن المبرزين فيها وخاصة فى القصة القصيرة ، وأقاصيصه فى مجلة الرواية تؤيد ما ذكرت ، وتجعلنا نشد على يده إعجاباً بفنه ، وتهنئة بفوزه ، واستبشاراً بمستقبله فى عالم القصة .

وهو يمتاز بذوقه الخاص ، وطريقتهالتى اكتسبها من القاص الكبير محمود بك تيمور فى كتابة الأقاصيص ، ومقدرته الفنية على كتابتها .. وهو يتخذ مما يشاهد ، وما سطرته الأيام والحوادث فى سجل المحيط المصرى مادة لأقاصيصه ، ولذا نرى قصته الجديدة عبث الأقدار مطبوعة بالطابع المحلى .. تصفحها تجد أنه قد أظهر خوفو فرعون مصر وبانى الأهرام كأنه بين ظهرانينا يتمتع بالحياة ، والأهرام نلاحظ ونشاهد طريقة بنائها وضجيج العمال وغناءهم . وقصارى القول أن القصة ترينا ما وقع من الحوادث فى عهد بانى الهرم . كل هذا بأسلوب سهل خال من الكلفة يخطه قلمه على نهج نفسه التى تركها على سجيتها تسجل أفكاره بكل بساطة كأن الفن طوع أمره . وقد نفخ فى كلماته من روحه فجعل العبارات كأنها قلوب تنبض وتجيش بالحياة والعواطف تشوق القارىء إلى قراءتها فتتسلسل فصولها تحت أعينه كشريط السينما حادثة فى إثر أخرى

وتجبره على ألا يلقيها من يده إلا بعد أن ينتهى من قراءتها .. فيرى أن الأستاذ نجيب عرضها بأسلوب الوصاف أو خلقها بريشة الرسام أو كونها بعدسة المصور .

وعلى رغم طول القصة تمكن الأستاذ نجيب من السيطرة على أعصابه ووجدانه حتى أخرج عبث الأقدار كما هى الآن محبوكة كما ينبنى فن القصة .. وإذا عرفنا أن هذه أول قصة يكتبها طويلة نغتفر للقاص بعض هنات ومآخذ فى القصة ، ولكنى أحاسبه على سوء طبعها وحشوها بالغلطات المطبعية وهى تقع فى ١٦٠ صفحة من القطع الكبيرة .

وأمل أن تلقى عبث الأقدار من الرواج ما هى أهل له . وهى خليقة بالعناية والاعتبار .

محمد جمال الدين درويش

الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٣٩

رادوبيس

لست أدرى أكانت فى تاريخ مصر الفرعونية غانية باسم « رادوبيس » أم أن خيال الأستاذ نجيب محفوظ ابتدعها فى القصة الرائعة التى أخرجها أخيراً. وأيا كان الجواب ، فإن القاص قد جعل لهذه الغانية كيانا ووجوداً لا ينكران . وما أقرب الشقة بين الحياة والأسطورة ، فإن حياة المرء تستحيل بعد موته إلى رواية تروى شأنها شأن مئات من القصص التى تبدعها أذهان كتاب القصة الروائيين .

كانت رادوبيس غانية تحوم حولها الغربان من بنى آدم . وكان مستقرها فى قصر شامخ انشأته فى جزيرة تتوسط مجرى النيل . وبينما كانت تستحم ذات أصيل فى بركة ماء قصرها ، حلق فى الفضاء نسر كاسر ، وهوى على حين بغتة فاختطف واحدة من نعلى الغادة رادوبيس وولى هاربا ، ولكن النعل سقطت منه فى حضرة فرعون ساعة اجتماعه بكبار رجاله . ودار حديث فرعون وصحبه حول صاحبة هذه النعل ، وعرف فرعون أن ما نزل عليه من فوق إنما هو خف يخص الغادة رادوبيس فاتنة أصحاب الجاه وغاوية ذوى الثراء .

وأخذ فرعون يتسقط أنباءها حتى فجأها يوما فى قصرها فكانت له منذ ذاك اليوم صلة بها لما تنقطع ، يهرع إليها كل أصيل فيجد فيها مرتعا لقلبه ومهربا من تبعاته .

وأوغل فرعون فى هواه الجديد ، فأولى « نيتوقريس » الملكة دبره ، واسترد من الكهنة الأراضى التى كانت قد اقطعت لهم كى ينفقها على جارة قلبه ، وشغل بالحب عن أمور الرعية ، وكاد له قائده الأول لأنه استلب منه رفيقته رادوبيس التى كانت تؤثره قبل أن تقع على فرعون . . . .

وكان لا مفر من أن تحدث فتنة ، فرجال الدين ساخطون لتبديد أراضيهم ، والوزراء متبرمون من مسلك فرعون غير الجدى ، والملكة غاضبة لا غضاء فرعون عنها وولعه بغادة ليست بغير ماض . وفى غمار الثورة ، طاش سهم اطلقه مواطن من كنانته فاستقر فى قلب فرعون ، واوصى فرعون بنقل جسمه المهيض إلى حيث تكون عشيقته ليلفظ آخر أنفاسه فى محضرها .

وقد كان ، فمات فرعون ، وشربت رادوبيس السم ، وفجعت بموتها قلوب لا سبيل إلى تعزيتها وتأسيتها .

ولقد اجهدت النفس وأنا اقرأ رواية رادوبيس لاقف على خطأ يخرج الرواية من طابعها الفرعونى إلى طابع العصر الحديث ، فخاب مسعاى ، ذلك لأن الأستاذ نجيب محفوظ استطاع أن يمحو من ذهنه عقل القرن العشرين ليعيش بعقل آلاف السنوات قبل مولد المسيح . ولكنه وإن كان قد جانب خطأ السرد والصياغة فقد أفلتت من قياده بضعة أخطاء فى النحو كتأنيث الرأس مع أنه مذكر وإضافة الياء إلى

كلمة « ثوان » فى حالة كسرها بكسرتين . ولكن القارىء رغم هذه الهفوات تأخذه روعة السياق وجمال التعبير وسلاسة التفكير وقوة المنطق وجودة الحبكة ، فيمسك بتلابيب الرواية حتى يأتى على خاتمتها .

وفى اعتقادى أن هذه الرواية تستطيع أن تزاحم روايات الغرب إذا هى وجدت من يعنى بترجمتها إلى لغات الاعاجم . وهى شبيهة إلى حد كبير « بروميو وجولييت » للشاعر شكسبير مع تفاوت فى كيفية العرض وتقاليد كل من المجتمعين .

وديع فلسطين

منبر الشرق : ٥ سبتمبر ١٩٤٧

كفاح طيبة

أحاول أن أتحفظ فى الثناء على هذه القصة ، فتغلبنى حماسة قاهرة لها ، وفرح [illegible] بها ! .. هذا هو الحق ، أطالع به القارىء من أول سطر ، لأستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة ، والعودة إلى هدوء الناقد واتزانه !!

ولهذه الحماسة قصة لا بأس من إشراك القارىء فيها :

لقد ظللت سنوت أقرأ ذلك التاريخ الميت الذى نتعلمه فى المدارس عن مصر فى جميع عصورها ، والذى لا يعلمنا مرة واحدة أن مصر هذه هى الوطن الحى الذى يعاطفنا ونعاطفه ، ويحيا فى نفوسنا وأخلادنا بحوادثه وأشخاصه .

وظللت أستمع إلى تلك الأناشيد الوطنية الجوفاء ، التى لا تثير فى نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة ، لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا : وإن هى إلا عبارات صاخبة ؛ تخفى ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج .

ولم أجد ـ إلا مرة واحدة ـ كتاباً عن مصر القديمة يبعثها حية فى نفوسنا ، شاخصة فى أذهاننا . ذلك هو كتاب المرحوم « عبدالقادر حمزة » : « على هامش التاريخ المصرى القديم » ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة كفاح طيبة ، ودعوت وزارة المعارف إلى أن تجعله فى

يد كل تلميذ وطالب ، بدل هذه الكتب الميتة التى فى أيديهم . ولكن تغيير الكتب فى وزارة المعارف أمر عسير ، لأن مصنفيها هم مقرروها فى أغلب الأحايين .

وكنت أرى الطابع القومى واضحاً ـ بجانب الطابع الإنسانى ـ فى آداب كل أمة ، ولا سيما فى الشعر والقصة ـ بينما أرى الطابع المصرى باهتا متوارياً فى أعمالنا الفنية ، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين أرقى الآداب العالمية .

وكنت أعزو هذا اللون الباهت ، إلى أن مصر القديمة لا تعيش فى نفوسنا ، ولا تحيا فى تصوراتنا . إلى أننا منقطعون عن هذا الماضى العظيم لا نعرفه إلا ألفاظاً جوفاء ، ولا نتمثله صوراً ووشائج حية . إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة : من الفن والروح والعواطف والانفعالات . إلى أن بيننا وبين الآثار المصرية ، والفنون المصرية ، والحياة المصرية ، والأحداث المصرية ، هوة عميقة من الزمن واللغة ، ومن الإهمال والنسيان .

وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها فى مصر العريقة ، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال ، وإلى أن تعقد بين النشء وبين الآثار المصرية صلة وثيقة فى كل أدوار نشأتهم ؛ وإلى أن تنفث الحياة فى تلك الآثار والتماثيل والتواريخ ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير

والملاحم والبيانات دعوت أن تصبح حياة أحمس وتحتمس ورمسيس ونفرتيتى وأمثالها فى منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير بل أن تعود أساطير حية للأطفال فى المهود ، بدل الشاطر حسن وجودر ، وحسن البصرى ، والرود فى الأكمام .

قلت : إذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا ، لأننا أصبحنا نتحدث اليوم بلغة غير لغتها ، فلننقلها هى إلى لغتنا الحديثة ، لنضم إلى ثروتنا الفنية المحدودة بألف وخمسمائة عام (فترة الأدب العربى الذى ندرسه) ثروة أعظم منها وأعرق وأخصب فى فترة أخرى طويلة تربو على الخمسة الآلاف من الأعوام . فإنه من السفه أن نفرط فى هذه الأعمار الطوال !

وكنت أعلم أن القصة والملحمة ، هما خير الوسائل إلى تحقيق هذه الصلة التى نشدتها طويلا ، وكتبت عنها طويلا . فكلتاهما تردان الحياة إلى ذلك الماضى ، وتبعثانه فى الضمائر من خلال الألفاظ ، وتوقظان الوراثات الكامنة فى دمائنا من هذا العهد المجيد ، وتصلاننا بحياة أجدادنا على أرض هذا الوادى العريق . فتصبح روافد لنفوس كل جيل ، حوافز لمشاعر كل فرد .

ولا يعود الغابرون فى مسارب الزمن جثثا هامدة مسجاة فى الأكفان مطمورة فى الرمال ، إنما يعودون ذواتا حية ، وشخوصا قائمة ، يشاركوننا هذه الحياة الحاضرة ويدبرون معنا أمرها ، ويزودوننا

بتجاربهم ونصائحهم ، ويفيضون علينا مشاعرهم وعواطفهم ـ فيحس الفرد منا أنه فرع حديث لشجرة عريقة عميقة الجذور فى الزمن شهدت فجر التاريخ ، ووعت حديث الأجيال ، وصمدت لأقسى عوامل الفناء .

قلت هذا كله فى عشرات المقالات ، واليوم أتلفت فأجد بين يدى القصة والملحمة ، كلتيهما فى عمل فنى واحد . فى « كفاح طيبة » .. فهى قصة بنسَقها وحوادثها ، وهى ملحمة ـ وإن لم تكن شعراً ولا أسطورة ! ـ بما تفيضه من وجدانات ومشاعر ، لا يفيضها فى الشعر إلا الملحمة !

هى قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد « أحمس » العظيم . قصة الوطنية المصرية فى حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء ، وبلا برقشة أو تصنع . قصة النفس المصرية الصميمة فى كل خطرة وكل حركة وكل انفعال .

***

أغار الرعاة « الهكسوس » على مصر من الشمال الشرقى وغلبوا عليها بسبب اختراع « العجلات الحربية » التى لم تكن مصر قد أخذت بها فى جيشها ، وحكموا مصر السفلى ومصر الوسطى . أما مصر العليا وعاصمتها طيبة ، فقد ظل حكمها من الأسرة الفرعونية المصرية ، يدارون الرعاة ويقدمون إليهم الهدايا احتفاظاً باستقلالهم

الداخلى إلى أن يستطيعوا الاستعداد السرى لطرد الغزاة .

ثم تبدأ القصة عند « سيكننرع » حاكم طيبة ووريث العرش الشرعى . فلقد لبث يهىء الجيوش سراً ، ويستكثر من العجلات الحربية حتى بلغ جيشه عشرين ألفاً وعجلاته مائتين ؛ ووضع على رأسه التاج ، ولم يكن يعد نفسه حاكم طيبة بل ملك الجنوب .

ويجيئه رسول (أبو فيس) ملك الرعاة الذى يلقب نفسه (فرعون مصر) ويضع على رأسه التاج المزدوج ؛ يجيئه ليتحداه فيطلب إليه خلع التاج ، فما هو إلا حاكم ، وبناء معبد لست إله الشر بجوار معبد أمون فى طيبة ، وقتل أفراس النهر المقدسة بها . فيأبى الملك أن يدوس الدين والشرف ليقنع بالسلامة . وإنه ليعلم مدى قوة خصمه ، ويعلم أنه لم يستكمل بعد استعداده . ولكنه يرفض ، يؤيده الجميع : أمه توتشيرى (الأم المقدسة) التى ترعى الجميع ، وتشرف بروحها العظيم على كل عدة الجهاد ، وابنه ، وقائده ، ورئيس كهنة أمون ، ومستشاروه أجمعين .

وتقع الحرب .ويقتل الملك البطل ، وتستباح طيبة للعدو العنيف ؛ فتصعد الأسرة المالكة فى النيل إلى « بلاد النوبة » بتدبير قائد الملك القتيل ، لتعد العدة هناك للعودة حينما يشاء الإله !

وبعد عشرة أعوام فى الاستعداد وبناء العجلات الحربية ، يهبط « أحمس » حفيد الملك « سيكننرع » ، وابن الملك « كاموس » إلى

أرض مصر فى زى التجار ، يقدم لحكامها الرعاة الذهب ليحصل على الرجل .. الرجال الذين ذاقوا الذل والويل ، ولكن نفوسهم ما تزال تغلى بالإنتقام من الغزاة ، وتفيض بالولاء للأسرة المالكة المشردة .

وتتم الحيلة ، وتفتح له الحدود فيحصل على الرجال ، ويتألف الجيش العتيد ، ويهبط أرض الوادى ، ويهزم الغزاة ويطاردهم إلى آخر شبر من الأرض المصرية فى هوارتس ، وتسترد طيبة عرشها وعرش مصر السفلى ، وتعود البلاد حرة من جديد على يد أحمس بعد استشهاد والده ، كما استشهد من قبل جده العظيم ..

ولكن !

نعم . ولكن . لقد كسب مصر وخسر قلبه ! وإنه لكسب ضخم ، وإنها لخسارة فادحة .

لقد أحب ابنة ملك الرعاة . أحبها منذ الرحلة الأولى ، يوم قدم مصر فى زى التجار . أحبها وأحبته واختارت يومها عقداً من مجوهراته التى يحملها ، وأنقذت حياته حين هم به قائد حربى من الهكسوس كان يريد الاعتداء على حرمة سيدة مصرية ـ هى أرملة قائد جده ـ فحماها من الأذى ، لأن حميته لم تطق أن تنتهك حرمة مصرية أمامه ، وقد كاد ذلك يفسد عليه خطته العظيمة ..

أحبها وأحبته ، وأخفى كلاهما حبه ، ولكنه ظهر فى بعض التلميحات . فتعقدت القصة منذ ذلك اليوم ، لقد كان أحمس يتهيأ

للمهمة الكبرى التى ألقاها الوطن على كاهله ، ليطرد الرعاة الغزاة ، وينكل بهم كما نكلوا بالمصريين . وهو يحب ابنة عدوه الأكبر ، لأن القلب الإنسانى يتسع للحب والبغض مجتمعين . وفى كل خطوة يصطدم هذا الحب بهذا البغض ، فيدوس قلبه الجريح ، ليؤدى واجبه المقدس . وإن كان يضعف بين الحين والحين !

ووقعت الأميرة فى الأسر . أسرها « الفلاحون » الذين اتخذ ملك الرعاة من نسائهم وأطفالهم درعاً لحصون طيبة ، يتقى بهم سهام قومهم المهاجمين : وفى لحظة رهيبة بعد أن ضحى المصريون بنسائهم وأطفالهم ، وأردوهم بسهامهم ليدخلوا طيبة . فى لحظة بلغ الألم الإنسانى ذروته ، جاءوا للملك بهذه الأميرة أسيرة ، ونساؤهم وأطفالهم ممزقون بسهامهم على الأسوار . وكان احتفاظهم بها وعدم تمزيقها إرباً فوق طاقة الآدميين !

وكان موقفاً من المواقف الكثيرة التى عاناها الملك الشاب بين قلبه وواجبه . لقد استطاع أن يدوس قلبه فى سبيل الغرض الأكبر ـ تحرير الوطن ـ أما حين يكون الأمر أمر انتقام جزئى فهنا يغلب الحب ، فيحفظ حياة الأميرة !

وفى اللحظة الأخيرة ـ وقد تمت هزيمة الرعاة ـ يحاول الملك الشاب أن يستأثر بالأسيرة الآسرة . ولكن واأسفاه : إن أباها يقومها بثلاثين ألفا من الرهائن المصريين . وإن الملك ليحبها ، ولكن ثلاثين ألف رأس

ثمن كبير . وإنها لتحبه ، ولكنها تعلم أن أباها الصحراوى لن يجيبه إلى يدها ، وهو عدوه المبين . لقد ذهبت ليبقى الفرعون الظافر يذكرها فى يأس وحنين . ويحس أنه خسر المعركة وهو أعظم المنتصرين .

***

ذلك هيكل القصة . ولكن القصص ليست هيكلها العام . ،أين العمل الفنى فيها ؟

إن العمل الفنى هو الذى لا يمكن تلخيصه . وقيمته فى هذه القصة لا تقل عن قيمتها القومية . وهذا هو المهم . فقد يحاول الكاتب إثارة العواطف القومية وينجح ، ولكنه ينسى السمات الفنية ، فيحرم عمله الطابع الذى يسلكه فى سجل الفنون .

إن كل شخصية من الشخصيات فى هذه القصة لهى شخصية إنسانية وشخصية مصري فى آن . وإن كل موقف من مواقفها لهو الموقف الطبيعى الذى ينتظر من الآدميين المصريين . وإن السياق الفنى لهو السياق الذى يلحم الدقة الفنية بجانب الهدف القومى ، بلا مغالطة ولا ضجة ولا بريق .

لم يحاول المؤلف أن يقلل من شجاعة الرعاة ، ولا مميزاتهم النفسية . ولم يحاول كذلك أن يستر مواطن الضعف المصرية ــ وهى مواطن ضعف إنسانية ــ لم يجعل أبطال مصر أشخاصاً أسطوريين ، ولم يجعل المصريين شعبا من الملائكة ولا من الشياطين . ومرة واحدة

أو مرتين جاوز بهم طاقة البشر ، ولكن بعد تهيئة وتمهيد .

لهذا كله تسير الحياة سيرة طبيعية فى القصة ، وتنبعث المشاهد شاخصة . لشد ما شعرت بالحقد الملتهب على الرعاة وحكامهم وقضاتهم ، وهم يجلدون المصريين ويحقرونهم ويدعونهم استهزاء الفلاحين (ويبدو أن هذا اللقب هو الذى يتشدق به دائما أولئك الأجانب المغتصبون فى جميع العصور ، من الرعاة إلى الرومان إلى العرب إلى الترك إلى الأوروبيين . وإن كان هؤلاء الفلاحون أشرف وأعرق من الجميع) ، لشد ما شعرت بالقلق واللهفة على مصير الجيش المصرى فى عدده القليل أمام أعدائه المتفوقين . لشد ما خفق قلبى وأحمس المتخفى فى زى التجار ، يلقى الملك ، ويصارع القائد ، وينتفض للعزة الجريحة ، ويمسك نفسه فى جهد شديد . لشد ما عطفت عليه وهو يقع فى صراع أشد وأعنف من كل صراع حربى ، ويجاهد نفسه بين قلبه وواجبه ، فيؤدى الواجب على حساب قلبه الجريح .

ولم يكن الشعور القومى وحده هو الذى يصل نبضاتى بنبضات أبطال القصة . بل كان الطابع الإنسانى الذى يطبعها ، والتنسيق الفنى الذى يشيع فيها ، هما كذلك من بواعث إحساسى بصحة ما يجرى فى القصة ، وكأنه يجرى فى الواقع المشهود ، بكل ما فى الواقع من عقد فنية ، وعقد نفسية ، ينسقها المؤلف فى مواضعها بريشة

متمكنة ، ويد ثابتة ، تبدو عليها المرانة ، والثقة بمواقع التصوير والتلوين .

ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف « كفاح طيبة » قد بلغ القمة الفنية ، فهذا شيء آخر يتهيأ بعد . إنما أنا أنظر إلى المسألة من ناحية خاصة . ناحية تحقيق هدف قومي جدير بعشرات القصص والملاحم . فإذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف ، دون المساس بالطابع الإنساني والطابع الفني ، وبلا تزوير في المواقع والعواطف ، أو تزوير في وقائع التاريخ ، فذلك توفيق يشاد به كل تأكيد ، وفي هذه الحدود أحب أن يعنى هذا المقال .

وبهذه المناسبة أشير إلى بعض الأخطاء اليسيرة مثل قول الملك « ببيكننرع » : « لم تكن العجلات من آلات الحرب لدى الرعاة . فكيف يكون لجيشهم أضعاف ما لجيشنا منها ؟ » فالثابت تاريخياً أن « عجلات الحرب » كانت سلاح الرعاة الجديد الذي هاجموا به مصر ، فتغلبوا به على شجاعة المصريين ، حتى أخذه المصريون عنهم فانتصروا به وبذوهم فيه .

ومثل أن يقول عن اسم « أحمس » إنه مشتق من الحماسة ، فأحمس اسم مصري قديم لا علاقة له بمعناه في اللغة العربية ، ولعله وجد قبل أن يكون لهذه اللغة وجود معروف !

ومثل أن يقول أحمس : « إنه آت من بلاد النوبة » فهذا اسم

حديث كذلك . وقد كانت فى ذلك الحين تسمى بلاد « بنت » أى الذهب ..

ومثل أن يقدر مدة حكم الرعاة بمائتى عام . والراجح أنها تصل إلى حوالى خمسمائة عام وبعض هنات كهذه وتلك . ولكن ماذا ؟ إن الفنان ليستطيع أن يخطىء مائة مرة مثل هذا الخطأ ، دون أن يؤثر ذلك فى عمله الفنى الأصيل .

***

قصة (كفاح طيبة) هى قصة الوطنية المصرية ، وقصة النفس المصرية ، تنبع من صميم قلب مصرى ، يدرك بالفطرة حقيقة عواطف المصريين ـ ونحن لا نطمع أن يحس (المتمصرون) حقيقة هذه العواطف ، وهم عنها محجوبون .

ولقد قرأتها وأنا أقف بين الحين والحين لأقول : نعم هؤلاء هم المصريون . إننى أعرفهم هكذا بكل تأكيد ! هؤلاء هم قد يخضعون للضغط السياسى والنهب الاقتصادى ، ولكنهم يجنون حين يعتدى عليهم معتد فى الأسرة أو الدين . هؤلاء هم يخمدون حتى ليظن بهم الموت ، ثم يثورون فيتجاوزون فى ثورتهم الحدود ، ويجيئون بالمعجزات التى لم تكن تتخيل منهم قبل حين . هؤلاء هم يتفكهون فى أقصى ساعات الشدة ويتندرون . هؤلاء هم تفيض نفوسهم بحب الأرض وحب الأهل ، فلا يرتحلون عنهما إلا لأمر عظيم ، فإذا عادوا إليهما

عادوا مشوقين حد مشوقين . هؤلاء هم أبداً فى انتظار الزعيم ، فإذا ما ظهر الزعيم ساروا وراءه إلى الموت راغبين .

هؤلاء هم المصريون الخالدون ، هؤلاء هم ثقة وعن يقين ، لو كان لى من الأمر شىء لجعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة ؛ ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان : ولأقمت لصاحبها ـ الذى لا أعرفه ـ حفلة من حفلات التكريم التى لأعداد لها فى مصر ، للمستحقين وغير المستحقين !

سيد قطب

الرسالة: ٢ أكتوبر ١٩٤٤

خان الخليلى

- ١ -

هذه القصة الجديدة « خان الخليلى » للأستاذ نجيب محفوظ من عيون القصص الحديثة . فهذا الكاتب موهوب بلا ريب ، له خيال منسرح يأتمر بأمره ، وسيادة على التعبير الجميل تسترعى النظر ، مع دقة فى التفصيلات ، وحبكة وأناقة ، ومقدرة فى التحليل والعرض مما لا يتوفر إلا لقليلين . هذا الكاتب وبعض يسير من كتاب الشباب ، أصبحوا فى الفن طبقة ، وفى التفكير مدرسة ، وسيصبحون من سادة الفكر والقلم والنابهين . إن هذه القصة زاخرة بكل ما يرجى للقصة الجيدة من مطالب : أشخاصها واضحة متسقة الروح ميسرة فيها أسباب التحليل النفسى الصادق ، وحوادثها مترابطة متوازنة متلاحقة والأفكار التى طواها المؤلف فيها حديثة متقدمة اتصلت بالعلم أو بالفن أو بالاجتماع . هى قصة أسرة فى عام واحد ، انتقلت فى أوله من مسكنها فى أحد أحياء القاهرة إلى خان الخليلى هرباً من غارات المحور وكانت هذه الأسرة تتألف من آب وأم وولد كهل وشاب طروب . وكان الشاب موظفاً فى فرع لإحدى المؤسسات القومية فى أسيوط . وفى هذا العام علق قلب الولد الأكبر بحب فتاة صغيرة من فتيات الحى ومن بنات الجيران . ولما نقل أخوه الأصغر إلى القاهرة أحب الفتاة هو

الآخر فانصرفت عن أخيه الكهل إليه . ولكنه لفرط إقباله على الحياة واستهانته بصحته مرض بالسل ومات به ، ثم تشاؤمت الأسرة بالحى فانتقلت منه فى آخر العام . وإذ يقص الكاتب قصة الأسرة فى هذه السنة يصف لنا طائفة فريدة من الشخصيات : من الموظف ، إلى صاحب الحرفة ، إلى صاحب المهنة الحرة ، ويصف لنا زوجات هؤلاء وأولادهم ودنياهم وصفاً صادقا . وفوق ذلك يؤرخ لفترة نفسية دقيقة من حياة أهل القاهرة عندما كانت قوات المحور عند العلمين . وكانت تجتاحهم موجة من الذعر المستور فى الإيمان بما هو مقسوم . ثم يصف لنا أيام رمضان ولياليه فى حى الحسين ، ومقاهيه ومنتدياته ووسائل التسلى فيه . ويصف لنا أشواق القلب الكهل ، ومغامرات الشباب المرح ، وآلام المرض الوبيل ، وأراء مختلفة للناس فى هذه الفترة التاريخية فى حياة البلاد . ولكن ذلك كانت هذه القصة من خير القصص الحديثة موضوعا وعرضا وخيالا وبيانا .

احمد عبدالغفار

الراديو المصرى : ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥

— ٢ —

أوتى الأستاذ نجيب محفوظ خيالاً خصباً وعيناً نافذة وقلماً طليعاً ، ومادة وفيرة ، فسخر هذه جميعاً فى كتابة القصة وتصوير الحياة الواقعية .

ومن أحدث ماجاد به قلمه كتاب « خان الخليلى » وهو مأساة أصاب فيها من التوفيق قدحاً معلى . والقصة مقسمة إلى نيف وخمسين فصلاً ، كل منها صورة أجيد رسمها ، فلم تغب فى إحداهما خفقة قلب أو طرفة عين أو زفرة نفس ، لأن الأستاذ محفوظ لا يقنع بالقشور وإنما ينفذ كذلك إلى اللباب .

ويخيل لقارئ « خان الخليلى » أن مؤلفه أمضى ـ أو يمضى ـ جانباً كبيراً من وقته فى هذا الحى ، لأن وصفه لشخوصه ولدربه يكشف عن معرفة الأستاذ محفوظ للحى وأهله معرفة قرب ، وملازمته له لزوم الظل ، واستطاع بقدرته الفنية أن يربط بين فصول القصة بأحكام كى لا ينفلت أحدها من القلادة المتعددة الحلقات التى وصلت بينها وجعلت من جملتها صورة نابضة بالحياة تنطق سافرة بأحوال حى من الأحياء القديمة لا يزال يحتفظ بطابعه الوطنى الصرف .

إنها قصة عائلة مصرية متوسطة فزعت من الغارات فانتقلت من السكاكينى إلى خان الخليلى ، وأمضت فيه دورة كاملة من دورات الفلك شهد أفرادها فيها عجباً ، فالابن الكبير الذى كان يركن إلى

مكتبته يقلب كتبها ويدرب نفسه عبثاً على درسها وهضمها ، طابت له عشرة أهل الحى والسمر معهم فى قهوة « الزهرة » ، وخفق قلبه بالحب وهو كهل ، ولكن المقادير شاءت ألا ينعم به ، والابن الأصغر ، شاب حديث العهد بالحياة ، ينقاد وراء دوافع بدنه فيغترف من اللذاذات ماطاب له ، حتى تهالكت صحته تحت ثقل الضغط الشديد ، ولم يكتف بالحب الآثم ، بل سطا على الفتاة التى كادت تصبح من نصيب أخيه ، ظل مع ذلك سادراً فى غيه حتى أصيب بالسل وقضى نحبه ولم يستطع أبواه أو أخوه كما لم يفلح الطب فى دفع الموت الذى تسرب إليه وسرعان ما غيبه بين أطباق الثرى .

وقصة الأستاذ محفوظ تمتاز بمزيتين عدا مزية الرواية نفسها ، ففيها وصف رائع لليالى رمضان الزاهرة فى حى خان الخليلى وفيها وصف للغارات الجوية التى تعرضت لها القاهرة من ثلاثة أعوام . والمؤلف قدير على جلاء المعانى خبير بخوالج النفس استطاع أن يجعل من كتابه تزاوجاً بين السخرية والجد وجماعاً بين اللهو والعبر .. وهو فى هذا وذاك لا يخلو من فكاهة مستملحة ودعابة طريفة .

وديع فلسطين

منبر الشرق : ١٩ أكتوبر ١٩٤٥

— ٣ —

من خصائص هوجو فى قصصه أنه كان طويل النفس فى إنشائها ، مسترسل الوصف لشخوصها ، إنه ليفيض فى تصوير الشاعر كرنكوار أحد أبطال رواياته فلا ينتهى من وصفه بصفحات إذ يبدأ رسمه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ، فذكرتنى بهذا الفن المسهب قصة جديدة للأديب الموهوب نجيب محفوظ ، سماها « خان الخليلى » وقد عجبت لفن فتى اكتمل قبل الكهولة ، إنه ليصف لنا أحمد عاكف بطل قصته ، فيصوره من طرة طربوشه إلى كتابة نعليه ، وكأن بقلمه تلاوين الرسامين ، على أن القاص لابد أن يوطد قلمه على مثل هذا الإمعان فى التصوير والتحليل ، لا سيما إذا كانت روايته تقع فى نحو من خمسين فصلاً ، وكذلك كان هوجو فى روايتيه البؤساء ونوتردام دوبارى .

وقد كان نهضة الفن القصصى فى بلاد الغرب أن رأينا أدباء مبرزين فى آثارهم التى كتبوها مستوحاة من آفاقنا وأساطيرنا ، فأديب البؤساء الذى كتب « المشرقيات » له أنداد من قومه شغفوا بالقصص عن الشرق والشرقيين ، فرومان دور جليس حين زار بلاد الشام أوحى إليه فنها العريق أن يكتب روايته المشهورة « قافلة بغير جمال » ، وقد غفل أدباؤنا عن هذا الفن الخصيب فبقيت أقلامهم مكفوفة عن ذخائرنا حتى يأتيها كاتب غربى فيثير كوامنها ويستخرج لآلئها ،

ولكن عزائى اليوم فى زهادة أدباء العرب بفن بلادهم ، أن رأيت مؤلف « خان الخليلى » وهو مصرى صميم ، تتكشف له مصر فى عراقتها وشرقيتها عن مكامن فن أخاذ ، فراح يغمس فيه قلمه ، ويتطلع من خلاله إلى بلده ، فيصور أهل حى شعبى من أحيائها الخافقة بالناس ، وكأن دروبه عروق تنبض بالإنسان فى جسم القاهرة ، فوصف القاص حياة موظف من هؤلاء الموظفين الذين لا يهمهم إلا الغدو على عملهم الراتب ، وتزجية الشهر استهدافاً للمرتب والدرجة ، وفى تضاعيف القصة صور لنا حياة أسرة مصرية تركت سكنها القديم وجاءت خان الخليلى خشية الغارات الجوية التى أصابت القاهرة فى هذه الحرب .

كانت حياة بطل القصة وهو الموظف مثل بركة ماء بقيت هادئة إلى أن اضطربت من تأثير الغارات ثم سكنت بعد تغيير السكن ، وما لبثت أن ثارت بها عاصفة من عواصف الحياة التى لا تترك غصناً حتى تهزه ولا ورقة عليه حتى تسقطها ، تلك عاصفة الحب ، ولقد كان هذا الموظف كهلاً خاملاً ، فاستحيا من هذا الحب ، وهاهنا تظهر براعة القصصى فى تصوير العواطف المكبوتة التى كانت نائمة مخدرة فى نفس أحمد عاكف حتى أطلت بترددها وقلقها حين عدا عليه فى حبه أخوه رشدى فانتزع منه بمرحه ومغامرته تلك النبتة التى عاهد النفس على تعهدها بالإرواء .

وغدا هذا الأخ الطياش مصدوراً ، فهو على مشارف الردى وقد ضاع من صدر عاكف كل تذمر وخشية منه لمزاحمته على حبه ، وتضاءل وجده على الفتاة المحبوبة بوجده على المريض الذاوى ، فهم يفديه بالروح وبذل العناية حتى قضى نحبه ، فجثم الأسى على بيت عاكف بعد أن عصف الحب بالأخوين حيناً من الدهر ، حتى احترقا به معاً واستقر الحداد بعبئه على الأبوين ، ولم يكن أشقى لهذه الأسرة المنكوبة من أن تبارح « خان الخليلى » وتلجأ إلى ضاحية من ضواحى القاهرة .

حبَّبت هذه القصة إلى نفسى أن أزور « خان الخليلى » وأنا فى مصر ، لأملأ العين من حى سيدنا الحسين ، فأرى بالنظر ماتوهمته بالخيال فى قصة الأستاذ نجيب محفوظ الذى وصف مقاهى الحى البلدى وندواته الشعبية وأسواقه وسكانه العاكفين على خبزهم اليومى ، فجاءت قصته ذات روح مصرية خالصة بشخوصها وحوادثها ، فأذكرنى إحسان محفوظ لفنه الشرقى المحوض إساءة بعض الأدباء بسطوهم على آثار غربية نحلوها أدبهم وزوروها ، فبدت فيها طوابع إقليمهم زائفة شافة عن تمرد فنها وقلقه ، ولا على كاتب « خان الخليلى » أن يكون تعبيره فى قصته سهلاً لينا ، فإن شخوصها يتحاورون ، ومن التحذلق أن يجرى على ألسنتهم أساليب البلاغة الالتزامية .

وبعد فهذا الأثر الطريف للأستاذ نجيب محفوظ ثمرة طيبة فى فن القصة المعاصرة ومن قطوف لجنة النشر للجامعيين .

وداد سكاكينى

الرسالة : ٣ ديسمبر ١٩٤٥

هذه هى القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة « رادوبيس » وقصة « كفاح طيبة » وكلتاهما قصتان ، معجبتان ، مستلهمتان ، من التاريخ المصري القديم .

ولكن هذه القصة الثالثة هى التى تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة فى سجل القصة المصرية الحديثة ، فهى منتزعة من صميم البيئة المصرية فى العصر الحاضر ؛ وهى ترسم فى صدق ودقة ، وفى بساطة وعمق ، صورة حية لفترة من فترات التاريخ المعاصر ؛ فترة الحرب الأخيرة ، بغاراتها ومخاوفها ، وبأفكارها وملابساتها ؛ ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت فى القصة إطاراً لحوادثها الرئيسية ، وبيئة عاشت القصة فيها .

ولكن هذا كله ليس هو الذى يقتضى الناقد أن يفرد لهذه القصة صفحة متميزة فى فصل القصة المصرية الحديثة ..

إنما تستحق هذه الصفحة ، لأنها تسجل خطوة حاسمة فى طريقنا إلى أدب قومى واضح السمات متميز المعالم ، ذى روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية - مع انتفاعه بها - نستطيع أن نقدمه - مع قوميته الخاصة - على المائدة العالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ؛ فى الوقت الذى يؤدى رسالته الإنسانية ،

ويحمل الطابع الإنسانى العام ، ويساير نظائره فى الآداب الأخرى .

وهذه الظاهرة حديثة العهد فى الأدب المصرى المعاصر ، لم تبرز وتتضح إلا فى أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأدباء المصريين ، وهى فى هذه القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحاً ، فمن واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويزكيها .

* * *

وبعد ، فلابد أن أضع أمام القارىء ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها ، ويشركه معى فى تحليل هذه السمات ، ولكن « القصة » بالذات من الأعمال الفنية التى لا سبيل إلى تخليصها ، وحين تلخص تبدو هيكلاً خالياً من الملامح والقسمات التى تحدد الشخصية ، وتبرز مواضع الجمال والقبح فيها .. فلا مفر إذن من الحديث العام عن القصة دون الدخول فى التفصيلات إلا بمقدار .

ليس فى القصة كلها صخب ولا بريق .. إنها خلو من الالتماعات الذهنية والأفكار ، ليس فيها « لافتة » واحدة من اللافتات التى تستوقف النظر ، ومحيطها ذاته محيط عادى ، وأحداثها وحوادثها مما يقع كل يوم فى أوساطنا المصرية العادية ، اللهم إلا تلك الغارات الجوية التى روعت بعض المدن فى زمن الحرب ، والتى روعت أسرة « أحمد أفندى عاكف » ، فأزعجتها عن حى السكاكينى الذى استوطنته زمناً طويلاً ، إلى الحى الحسينى وخان الخليلى ، لتكون فى

منجاة من الغارات ، فى حمى ابن بنت رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ !!

ولقد كان « أحمد عاكف » وهو يحمل عبء الأسرة بمرتبة الصغير (إذ هو موظف بالبكالوريا فى قلم المحفوظات بوزارة الأشغال » كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه .. لم يفكر فى الزواج ، ولم يعد يطمح إلى الحب ، أو إلى الشهادة العالية . لقد وقفت أمامه العراقيل العائلية والمادية والعلمية ، كما وقفت دونها مواهبه الطبيعية ، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور ؛ وقد ترك هذا الفشل فى نفسه مرارة لا تمحى ، ولون شخصيته تلويناً معيناً ، ودس فيها عيوباً شتى . ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامح سلوته ، والترفع عن الوسط طابعه ، وآوى إلى مكتبته وكتبه ، وهى مثله تمثل جيلاً مضى وتعرض مباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر وما فيه ، فزاده هذا بعداً عن الجيل ، وإيغالاً فى التاريخ !

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليماً عالياً كان قد ناهز الأربعين ، كان قد شاخ ، فأحس أن الأوان قد فات ، وسار فى طريقه يقطع الحياة كالأجير المسخر ، منطوياً على نفسه ، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والتخوف والحذر من كل خطوة إيجابية ، فهو يعيش فى داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق تصوراته وتجسيم خيالاته .

ولكن القدر الساخر لا يدع الناس يستريحون ـ ولو راحة اليأس

المريرة ـ إنه تطلع على هذا الكهل ـ كما يسميه المؤلف بوجه جميل يلوح له فى النافذة المقابلة . إنه وجه فتاة صغيرة لا تزال طالبة بالمدرسة ، إنها تصلح أن تكون ابنته ، ولكن هذا الوجه يبسم له فيثير فى نفسه كوامن المشاعر النائمة ، على حين يدركه حذره وتردده وخجله من فارق السن السحيق .

وتمضى الأيام وهو فى شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذى يهز كيانه الضعيف هزاً عنيفاً متواصلاً بين الإقدام والإحجام ، ويبدع المؤلف فى تصوير شتى النوازع والاتجاهات فى هذه النفس المعقدة ، وفى نفس الفتاة الصغيرة ، تلك الأنثى المهيأة لحياة البيت والزواج .

وفى اللحظة التى يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة فى حياته ، وقد تندى قلبه الجاف ، وترعرعت البذور المطمورة فى أعماقه تحت أكداس اليأس والفشل والتردد ... فى هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سخريته العابثة ، فيطلع له فى الميدان منافساً قوياً لا يملك منافسته ، بل لا يملك حتى أن يشفى نفسه منه بالحقد عليه ! إنه أخوه وربيبه « رشدى عاكف » ، لقد نقل فى هذا الوقت من فرع بنك مصر فى أسيوط إلى المركز الرئيسى بالقاهرة ، وأنه لا يعلم من أمر أخيه الكبير شيئاً ، إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر ، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر ، إنه الوجه المقابل لصورة أخيه .

وفى اليوم الأول يلمح الوجه الجميل فيستهويه ، عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشرة فى غير حذر ولا تردد ، ويقطع الطريق الطويل الذى أنفق أخوه فى قطعه أشهراً .. فى يوم أو يومين .. فيتصل ويصبح حبيباً ومحبوباً ، وفرداً من أسرة الفتاة .. وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب فى دهشة بالغة ، وفى ألم كسير وفى يأس مرير ، وفى إعجاب كذلك بأخيه الجسور !!

ويقضى الشاب مع فتاته أوقاتا حلوة ، يسكران فيها بكأس الحب الروية ، ويقطفان معاً أجمل زهرات الحب الجميلة .. وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة ، فيمرض الشاب المغامر بالسل نتيجة لإفراطه فى الشراب والسهر والمقامرة مع رفاق حى السكاكينى .. ولكنه يمضى فى استهتاره ثقة بشبابه وخشية أن يعلم الناس بمرضه ، وأن تعلم من الناس خاصة .. هذه الفتاة !

وفى اللحظة التى يلمس فيها الحب الحقيقى قلبه العابث ، فيملؤه جداً ، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة ، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشرى الداء فى الصدر المسلول ، ويذهب الشاب بعد ليلات مريرة فى الضنى والعذاب ، وبعد أن تبين أن فتاته الحبيبة تخشى منه العدوى ، فلا تراه !!

ثم تغادر الأسرة الحى فى النهاية .. تغادره وقد فقدت الشاب الصبوح الفتى الجرىء . وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد ،

على جرحين فى جرح ، والأقدار تسخر سخريتها الدائبة ، ودورة الفلك تمضى إلى مداها كأن لم يكن قط جرح ولا جريح !!

* * *

حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها هى محور القصة ، وقد أدار المؤلف حول هذا المحور حياة أهل القاهرة فى هذه الفترة من فترات الهول أيام الغارات ، فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه فى بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب الطيب الفكه المؤمن المستسلم للقدر ، المتأثر بشتى الخرافات والدعايات ، ومن بين الصور التى عرضها صورة مقاهى « خان الخليلى » ، و« غرزة » أيضاً . وقد حوت أشكالاً وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا فى مثل هذا الحى الغريب حقاً ؛ كما رسم صورة مقاهى حى السكاكينى و« شلل » الشبان فيه ! وسجل أطوار المقامرين ومجالسهم رسماً قوياً فى جو مزيج من الجد والدعابة !!

ولقد كان هذا الإطار من مكملات الصورة الأصلية ، كما كانت الريشة فى يد المؤلف هادئة وئيدة ، فوفق فى إبراز الملامح والقسمات الجزئية ، وساير الحياة مسايرة طبيعية بسيطة عميقة ، منتفعاً إلى جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسى دون أن يطغى تأثره بها على حاسته الفنية الأصيلة ؛ وعاشت فى القصة عدة شخصيات ، من خلف المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها فى الحياة !!

ولكن ليست المهارة الفنية فى التسلسل القصصى ، والبراعة الصادقة فى رسم الشخصيات ، والدقة التامة فى تتبع الانفعالات .. ليست هذه السمات وحدها هى التى تعطى القصة كل قيمتها ... إن هناك عنصراً آخر هو الذى يخرج بالقصة من محيطها الضيق ، محيط شخصياتها المعدودة ، وحوادثها المحدودة فى فترة من فترات الزمان ، إلى محيط الإنسانية الواسع ، ليصلها هناك بدورة الفلك ، وحلبة الأبد ..

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى .. قصة الإنسانية الضعيفة فى قبضة القدر الجبار .. قصة السخرية الدائبة التى تتناول بها الأقدار تلك الإنسانية المسكينة .

هذه أسرة تفر من هول الغارات وخطر الموت من حى إلى حى ، فما تغادر هذا الحى « الآمن » ! إلا وقد أصابها الموت فى أنضر زهرة وأقوم عود !!

وهذا رجل شاخ قلبه ، وانطوى على نفسه ، وآوى إلى يأس مرير ولكنه هادىء ساكن ، فما يلبث القدر أن يثير فى قلبه إعصاراً على غير أوان ، ويزيح الركام عن البذور المطمورة فى قلبه الهرم ، ليعود فجأة فيقصف الأعواد التى تنبت فى بطء وحذر ، يقصفها فى قسوة عابثة ، وبيد من ؟ بيد أحب الناس إليه : شقيقه وربيبه ! ولو قد أمهله بضعة أيام لانتهى إلى الواحة المرعة بعد طول الجدب فى الصحراء ، ولو

قدم به أياماً لأعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة ؟!

وهذا شاب مستهتر عابث ، مايكاد الحب يقومه ويبعث فيه الجد والمبالاة حتى يخطفه الموت الذى لم يخطفه أيام العبث والاستهتار .

والأرض تدور ، والزمن يمضى ، والناس يقطعون الطريق المجهول كأن لم يكن شىء مما كان : رفاق الشاب فى قوتهم يقامرون ويعربدون ، وأصحاب الرجل فى « غرزتهم » يدخنون أو فى قهوتهم يتندّرون ، والقدر الساخر من وراء الجميع لا يبدو عليه حتى مظهر الجدّ فى سخريته المريرة ، والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى الدائرة الوسيعة التى تنتهى إليها قصته ، لأنه يلقى انتباهه كله إلى إدارة الحوادث ورسم الشخصيات !!

* * *

ولعلّ من الحق حيث أتحدث عن قصة « خان الخليلى » أن أقول : إنها لم تنبت فجأة ، فقد سبقتها قصة مماثلة ، وتصور حياة أسرة ، وتجعل حياة المجتمع فى فترة حرب إطاراً للصورة .. تلك هى قصة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

ولكن من الحق أيضاً أن أقرر أن الملامح المصرية الخالصة فى « خان الخليلى » أوضح وأقوى ؛ ففى « عودة الروح » ظلال فرنسية شتى . وألمع ما فى عودة الروح هو الالتماعات الذهنية ، والقضايا الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية ؛ أمّا « خان الخليلى » ؛

فأفضل ما فيها هو بساطة الحياة ، وواقعية العرض ، ودقة التحليل .

وقد نجت « خان الخليلى » من الاستطرادات الطويلة فى « عودة الروح » فكل نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل .

وكل رجائى ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو ـ فى اعتقادى ـ لأن يكون قصاص مصر فى القصة الطويلة ، فما يزال أمامه الكثير لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه ، واتخاذ أسلوب فنى معين توسم به أعماله وطابع ذاتى خاص تعرف به طريقته .

وبعض هذه الخصائص قد أخذ فى البروز والوضوح فى قصصه السابقة ، وفى هذه القصة ؛ وهى الدقة والصبر فى رسم الخوالج والمشاعر وتسجيل الانفعالات المتوالية ، والبساطة والوضوح فى رسم صورة لحياة أبطاله .

والبقية تأتى إن شاء الله !!

سـيد قطـب

الرسالة : ١٧ ديسمبر ١٩٤٥

كتب وشخصيات

القاهـرة الجديـدة

- ١ -

قصة ، ومن يقرأ عنوانها تثب إلى رأسه معان كثيرة ولكن لا يخطر في باله البتة أن يكون ذلك عنوان قصة ، وذلك بعض فن الأستاذ نجيب محفوظ ، والأستاذ نجيب محفوظ فنان مطبوع وقاص له خصائصه الفنية . وليست قصة « القاهرة الجديدة » أولى قصصه ، ولن تكون آخرها ؛ إن له عيناً ترى ما لا تراه الأعين ، وإن له أذناً تسمع ونفساً وخاطراً ينفعل بكل ما يرى وما يسمع وما يحس ، ففي كل مشهد تقع عليه العين العابرة يجد الأستاذ محفوظ نواة قصة زاخرة بالحياة والفن !

ولكن لماذا اختار المؤلف لقصته هذا العنوان الموهم ؟ وهل قرأت له منذ قريب « خان الخليلي » ؟

لقد كان القدماء يعالجون الجغرافيا باعتبارها أرضاً وسماء ومناخاً وغلات وسكاناً من الناس أو من الحيوان ؛ ولكن عناوين بعض قصص الأستاذ محفوظ كأنما يعني بها أن الجغرافيا في رأيه ، أو في فنه ، هي جغرافيا الناس لا جغرافيا المكان ؛ فأنت تقرأ عنوان « القاهرة الجديدة » تلتمس أن تطالع حديثاً عن الجغرافيا كما

يعرفها القدماء ، فإذا بين يديك حديث آخر عن الجغرافيا كما يراها هذا الجغرافى الفنان : أرض الحادثة وسماء الفكر وجو الأعصاب ، وإذا رياح وعواصف ولكن مما يثور فى داخل النفس لا فى ظاهرة الحياة ..

هى قصة إذن يصف بها « القاهرة الجديدة » على أسلوبه فى فهم جغرافيا الناس فى هذا الجيل من الشبان والشابات الذين يعيشون على ظهر هذه الأرض التى تسميها الجغرافية القديمة « القاهرة » ، فى هذا « الجو » العاصف من الآراء والنزعات الجديدة التى تلف حياة الشبان والشابات ، بل الشيوخ والشيخات أيضاً فى هذه الأيام !

ولكن ما هو موضوع القصة على التحديد ؟ هذا هو السؤال الذى أوثر ألا أجيب عنه الساعة ؛ لأدع لكل قارىء فرصة يلتمس فيها الجواب بنفسه بقراءة القصة : وليس عبثاً ما يضيع من وقت فى قراءة قصة من قصص نجيب محفوظ !

تمنيت لو خلت هذه التحفة الفنية البديعة من بعض الهنات فى أسلوب القول وفى الإعراب والبيان . ولكنها هنات ضئيلة لا تبخس قيمة هذه التحفة التى تستحق التنويه والإعجاب !

محمد سعيد العريان

الكاتب المصرى : يوليو ١٩٤٦

— ٢ —

شغلت هذه الرواية الجديدة فكرى كما لم تشغله رواية من قبل ، ظلت حوادثها تتقلب على ذهنى ، وبقى أبطالها يبرزون لمخيلتى ردحاً من الزمن ، لا لأن الرواية جميلة ـ وهى لا شك كذلك ـ وإنما لأنها غنية .. فهى غنية بالحوادث ، وغنية بالتصوير ، وغنية بالتحليل النفسى . وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويثير اهتمامه ويشعر القارىء أن عناصر « الإبداع » متوافرة لدى المؤلف ، وهى تارة تبرز رسوماً واضحة بينة ، وتارة تبرز ظلالاً لا ينقصها سوى التبلور والالتماع لتأخذ مكانها فى حيز الخلق الفنى ..

أما القصة ـ كحادثة ـ فتدور حول شخصية شاب جامعى نال شهادة الليسانس ثم كان جل همه أن يلتمس وظيفة يقيم بها أوده وأود والديه ، والدته ووالده الذى كان يمده ببعض المال لإنهاء دراسته الجامعية ، ثم أقعده المرض ، فانقطع المال الذى كان يجنيه من وظيفته ، ولبث يترقب عون ابنه بعد انتهاء دراسته .

وقد كان لهذا الشاب « محجوب عبدالدائم » ثلاثة زملاء فى الجامعة ، على طه وأحمد بدير ، ومأمون رضوان ، لكل منهم عقيدته الفكرية الخاصة ، أما هو ، محجوب فعقيدته التحرر من القيم والمثل المبادىء والاستهانة بالعقائد ، وشعاره فى الحياة كلمة واحدة ، قد لا تكون جميلة ولا مستحبة ، بيد أنها أصدق الكلمات تعبيراً عن هذا

الشعار « طظ » ! فكلما استعصى عليه أمر ، أو عرضت له مشكلة محرجة ، كانت هذه الكلمة التى تعبر عن الاستهانة واللامبالاة السبيل الوحيد لتهوين الأمر وحل المشكلة ، ويجهد محجوب لنيل الليسانس ، تراوده فى أوقات فراغه شهوته الجنسية فيرضيها بفتاة بائسة كانت تجمع أعقاب السكاير ، ويظل يدافع الفاقة والجوع مدة من الزمن يهيىء له العوز أن يلجأ إلى زيارة قريب له يود أن يستعينه على أمره ، فإذا هو يلتقى بابنته فيعجب بجماله وشبابها ، وإذا هو يواعدها لزيارة يقومان بها لحفريات الأهرام ، فإذا كان الموعد ، حاول محجوب حين خلا بالفتاة أمام أحد الآثار ، أن يقبلها ، فصدته بجفاء وتركته وحيداً .

وفى تلك الغمرة من الحرمان الذى يعانيه محجوب ، يلتقى ذات يوم بصديق له قديم أصبح مديراً لمكتب أحد موظفى الوزارة الكبار . ويعرض عليه هذا الأخير « الإخشيدى » أن يقوم فى الصحف بدعاوة لسيدة « محسنة » لها نفوذها ، مقابل السعى لتوظيفه بعد أن نال الليسانس ، وفيما كان محجوب يهم بذلك ، استدعاه الإخشيدى فجأة ، وعرض عليه مركز « سكرتير » الموظف الكبير الذى كان يعمل مديراً لمكتبه ، شريطة أن يقبل بالزواج من فتاة اعتدى عليها سيده : قاسم بك فهمى .. وفهم الشاب مساومة على شرفه وعرضه .. ولكن هل كان له شرف أو عرض ؟ وهنا تبرز فلسفته فى الحياة « طظ » فإذا

هو يقبل بالعرض طمعاً بالمنصب والجاه والمال .. ولكن من تكون الفتاة الضحية ؟ إنها خطيبة وحبيبة زميله وصديقه ، على طه ، التى كانت على غاية من الطهر والشرف والتى جالدت وجاهدت لتظل محتفظة بعرضها على الرغم من دفع والديها اللئيمين إياها إلى مزالق السقوط ... وإذن ، فكيف سقطت ؟ لم يهتم محجوب لهذا الأمر ، وعقد زواجه عليها فى اليوم نفسه بعد أن مناه الإخشيدى بأن « البك » سينفق على هذه الزوجة وعليه هو أيضاً ، على أن يقام للبك صيوان فى بيت محجوب الزوجى !.. وهكذا رضى صاحب الشعار المذكور « بقرنين يحلى بهما رأسه » !!

وعاش الزوجان حياتهما الجديدة ، وكل منهما يغضى عن الواقع الشائن ، وما لبث قاسم بك فهمى أن أصبح وزيراً ، وتقرر أن يكون محجوب مديراً لمكتبه ، وهنا يبرز الإخشيدى طالباً من الشاب أن يتنازل له عن هذا المركز ، فيأبى محجوب بعد أن كان راتبه الجديد (٢٥ جنيهاً) ، قد ملأ فكره ونفسه ، وراح الشاب وزوجته يسلخان حياة مترفة باذخة ، ويغرقان الهم إذا عرض لهما بكأس من الخمر .. ونسى محجوب أو تناسى والديه المعدمين حتى كان ذلك اليوم : تلك ساعة من الأسبوع تعود الوزير أن يأتى فيها بيت مدير مكتبه ، أو قل بيته هو .. ، فيقضيها مع زوجة محجوب .. وقبل أن يحين هذا الموعد ، يطرق الباب شيخ يتوكأ على عصا : إنه والده أتى القاهرة من

القناطر ... ولكن لماذا أقدم فى هذه الساعة الحرجة ؟ أتكون مؤامرة بيتها الإخشيدى انتقاماً منه ؟ وكان كلام بين الأب والابن فيه لوم وعتاب ، بل وسخرية أيضاً ، والفتى ممسك بيده قلبه خشية مجىء الوزير .. وما لبث الوزير أن دخل ، وأفهم محجوب أباه أن الداخل والد زوجته ... وما هى إلا لحظات ، حتى اقتحمت الباب امرأة تسأل أين زوجها وأين تلك العاهرة التى ينصرف إليها .. وفهم الوالد المسكين القضية وأدمى الواقع فؤاده فأيقن أن ابنه محجوب قد مات .. إلى الأبد ... وانفجرت الفضيحة الكبرى ، فاستقال الوزير ، وأبعد محجوب إلى وظيفة صغيرة خارج العاصمة ..

ذلك هو ملخص رواية « القاهرة الجديدة » للأستاذ نجيب محفوظ ، وكنت أود ألا أورده ، لأن التلخيص مشوه للرواية بصورة عامة ، لولا اضطرارى إلى الاستشهاد بحوادث ووقائع ينبغى أن يدركها القارىء ليتابع النقد على وضوح ، فالرواية ـ كما هو ظاهر ـ لا يعوزها جمال الحادثة ، وهى مأخوذة من البيئة المصرية الحديثة ، وفيها تصوير ـ هو أقرب ما يكون إلى الصدق ـ لحياة الشباب المصرى ، فإذا كان هنا محجوب الوضيع المتهافت ، فهناك على طه الرفيع الخلق ، وهذا مأمون رضوان المسلم التقى الورع الذى تعد سيرته مثالاً للنزاهة والصدق والسمو الخ .. فليس هو إذن نموذجاً واحداً ، وإنما هى نماذج للشباب المصرى الحديث ، وميزة الرواية

الأولى ـ فى اعتقادنا ـ هى هذا الحس الشديد للواقعية .. فإن الكاتب صادق كل الصدق فى إحساسه بالواقع ، ذلك أنه يهتم بالغ الاهتمام لإثبات الواقع وسرده ، مهما كان هذا الواقع قذراً ، ومهما بلغ من اللؤم وأثار اشمئزاز القارىء وكرهه ، فالحقيقة أن القارىء يخرج من تلاوة الرواية بكره شديد وحقد بالغ على البطل الذى عاش حياته فى جو من الفضائح والخسة والسفالة بيد أن ذلك لا يعنى المؤلف فى كثير أو قليل لأن اهتمامه الأكبر منصب على سرد الحادثة وتصوير الشخصية ، وهو فى ذلك يقاوم الذعر الذى يستشعره كثيرون من قصاصينا فى الواقع ، فيحاولون أن يخففوه ، وكثيراً ما يجعلونه باهتاً ..

على أن هذا الحس يجاوز أحياناً حدوده ويتعدى منطقة عمله ، فإذا بالمؤلف يثير الواقع اثارة مبالغاً فيها ، بحيث أنه يحمله أكثر مما يتحمل ـ عادة ـ من بشاعة وقبح ، فإذا هو شاذ يدع القارىء فى شك من صحته ، أو فى حيرة من تعليله وتفسيره ، مثال ذلك أن « إحسان » الفتاة الشريفة التى قاومت المفاتن والمغريات ، واحتقرت والديها اللذين يدعوانها إلى الرذيلة فى سبيل إعالة الأسرة الفقيرة ، وظلت محتفظة بشرفها وبحبها لعلى طه وبرضى ضميرها ، إحسان هذه ، هى التى تسقط فتستسلم للبك ، ثم ترضى بأن تتزوج صديقاً لحبيبها ، ثم تسعد فى حياتها الجديدة ، حياة العاهرة التى يقبل زوجها بأن تكون

لسواه ، وهى بعد لا تستشعر ندماً ولا تحس تبكيت ضمير .. أليس فى ذلك شذوذ فاضح وغرابة جلية لا تحتملهما قصة واقعية ؟

أو ليس عجيباً كذلك أن يقبل محجوب ـ فى دقائق معدودة ـ بأن يتزوج فتاة ساقطة لا تعتزم التوبة ؟ وإنما هى مدعوة إلى الإمعان فى الرذيلة والسقوط ... مهما بلغ هزؤ محجوب بالمثل والقيم ، وأية كانت الدركة التى انحط إليها ، فإن مجابهة هذا الواقع اللئيم ليست من اليسر والسهولة بحيث يرضى فى لحظات أن يحلى رأسه بقرنين ذهبيين !! ..

ولعل المؤلف قد شعر بالأمر الأول حين كتب صفحة يبرر بها تحول إحسان من حالة إلى تقيضها (ص ٩٦) ، ولكن هذا التبرير لم يكن ليؤثر على الصورة التى اتخذها القارىء لإحسان فى بدء الرواية .

والواقع أنه لابد للقارىء من أن يحس بأن المؤلف بدأ يفقد سجيته فى سرد الحادثة الطبيعية ، حين جعل من الميسور قبول محجوب وإحسان بهذا الزواج التمثيلى ، فإذا الوقائع بعد ذلك سلسلة من الحوادث المصطنعة التى يثقلها كثير من التكلف والتعمل .

بقى هناك أمران يستحقان الإعجاب ، أولهما هذه العبرة الخلقية التى يرمى إليها الكتاب من أن احتقار العقائد والمثل والإدراع باللامبالاة ومجابهة الحياة بعدم الاكتراث ، كل هذه لا تنفع صاحبها الفيلسوف شيئاً ، بل تؤدى به إلى أفجع الكوارث ، وأن مواجهة

الحياة بالصبر والتفكر ـ مهما حملت من مصاعب ـ أجدى وأوفر نفعاً ، وثانيهما خاتمة الرواية : فإن الأستاذ محفوظ عرف كيف يسوقها ، فلم يتابع هذه الرغبة السريعة الهينة التى يحسها القارىء لمعرفة نهاية « البطل » : « ماذا حدث لمحجوب بعد أن أبعد خارج القاهرة ؟ وماذا جرى لزوجته ؟ هل ظلت مخلصة للبك ، وهل بقى الزوج راضياً عن علاقتها به ؟ وإلى أين انتهت « فلسفة » محجوب ؟ أظلت « طظ .. شعاره الأعلى ؟ » ، فلو اهتم المؤلف بالإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها ، لأنهى روايته بخاتمة باردة جداً .. ذلك لأن القارىء يجد كفايته كلها من هذه الأسئلة فى الرواية نفسها ، وفى تقلب حوادثها ورسم خطوط أبطالها ، فخاتمة « القاهرة الجديدة » إذن موفقة ، لأنها عقدة لم تنحل ، ولكنها تكاد تكون منحلة .

وفيرة الرواية الثانية التحليل النفسى العميق الدقيق ، والمؤلف يوفق كل التوفيق فى رسم المعانى التى تراود الفكر ، وتسجيل المشاعر التى تعتلج فى الصدر ؛ وأن فى جعبته لألواناً مشرقة غنية وظلالها متمددة متسعة ، فهو حين يصف الحرمان الذى يعانيه محجوب ، وما يبتعثه فى نفسه من غيظ وحنق ورغبة فى الانتقام ، ويتحدث عن النزهة التى قام بها البطل والبطلة مع جمع من أصدقائها إلى القناطر ، أو يفصل أحاسيس محجوب حين يطالعه وجه بائع التين ، وما يشعر به من مقاربة لصورة والدى الشيخ ، الخ . فلا شك فى أن القارىء

يعجب بالمؤلف وبالمقدرة التى أوتيها للوصف والتحليل .

أما أسلوب المؤلف فذو ديباجة قوية مشرقة وتعابير جيدة وألفاظ مختارة منتقاة ، على الرغم من أن الكتاب لا يخلو من كلمات أجنبية لها مرادفاتها العربية كـ« الشيزلنج » بدلاً من « الكرسى الطويل » و« الموضة » بدلاً من « الطراز » وغيرهما .

وقد عثرنا فى الرواية على أخطاء نحوية وصرفية هذه هى ـ فضلاً عن الأخطاء المطبعية :

إضافة أداة التعريف إلى « غير » وجمع « طابق » على « طباق » ، والفخورة (ص ١٥) وتصويبه « الفخور » وقوله « يتناول رغيفاً ونصف » (ص ٤١) وصحتها « ونصفاً » و« يوجد عليه وجداً عظيماً » (ص ٤٣) وصوابها يجد ولا تصح « يوجد » إلا بمعنى الحب ، يقال : يوجد به أى يحبه حباً شديداً ـ وقوله « وقف على الباب ساعى طويل القامة » (ص ٥٣) والصواب « ساع » وقوله (فحتام تلوى بوزك » ـ والمخاطب أنثى وصحتها « تلوين » وقوله « لم تسمح لإحدى هذه المشاعر » والصواب « لأحد هذه المشاعر » واستعمال رأس بصيغة التأنيث فعسى أن يتلافى الأستاذ المؤلف أمثال هذه الأخطاء فيما بعد .

سهيل إدريس

الأديب : سبتمبر ١٩٤٦

صحاب أربعة متباينو المشارب متعددوها ، ضمهم فصل واحد فى جامعة فؤاد . أولهم تواق إلى الانصراف للدين والدعوة له ، والثانى يضرب بالدنيا بأسرها عرض الحائط فلا يبالى بتقاليد مرعية أو عادات متواضع عليها وتتلخص فلسفته فى الاستهتار « واللا أبالية » . والثالث هدفه ومقصده زواج فتاة ربط الحب قلبه بقلبها . والرابع يهوى الصحافة ويعشقها .

يتحفز هؤلاء الزملاء لمواجهة موجة الامتحان النهائى ويخوضونها غير هيابين ، ويخرجون منها معقودى الظفر مرموقى العيون . ولكن البهرة الأولى للفوز سرعان ما تتبدد ويصحو الشبان على مستقبل مبهم وغد مجهول .

وترمى الحياة كل شاب من هؤلاء فى عمل ، فيبدءون عراك الحياة ، وهو عراك يتمخض عن جرحى وعن قتلى فيسعف الحظ أول الزملاء ويوفد فى بعثة إلى فرنسا ، ويعين الثالث فى وظيفة بمكتبة الجامعة ، ويقبل الرابع على الصحافة يشبع نهمه منها ، أما الثانى ـ وهو أعسرهم حالا وأضيقهم عيشا ـ فيتخير لنفسه فى الحياة طريقا معوجا ويقبل أول وظيفة تعرض عليه حتى ولو كان ذلك على حساب الشرف والفضيلة . ذلك أنه رضى أن يكون سكرتيراً لكبير بشرط أن يشاركه هذا الكبير فى زوجة ويختلى معها فى أخايين دورية .

ولكن هذا الوضع الشاذ سرعان ما لفتضح امره وتلطخت سيرة الكبيرة بالعار ونقل سكرتيره إلى أسوان بعد ما جرد من ترقياته الاستثنائية .

هذا مجمل القصة البارعة التى ساقها الأستاذ نجيب محفوظ فى كتابه « القاهرة الجديدة » ، وهو إيجاز مبتور مشوه ، وهيكل عظمى يفتقر إلى مظاهر الحياة ودلائلها . وهى قصة تنتهى بعبرة ما أحوجنا إلى استيعابها ووضعها نصب أعيننا فى السبيل الذى نسلكه فى حياتنا . فإن الغواية والاثم يبهران البصر ويخلبان الألباب ويستهويان الشباب والمكتهلين . ولكن الخاتمة المؤسية حتم لا مهرب منها .

فهاك قصة شاب ابتسمت له الحياة فى مطلع عهده بها لأنه قابلها « باللا ابالية » والاستهتار ، ولكنها سرعان ما تجهمت له وأدارت له ظهرها بعد ما مرغته فى حمأة العار وسامته الخسف والهوان .

أما ربيبه ، ذلك الموظف الكبير ، الذى كان يرتشى من شرف سكرتيره فقد سقط من على مهلهل السيرة غير معذور من أحد .

ولنا على هذه القصة مأخذان : أولهما أن الأستاذ محفوظ عنى بواحد من شخوص روايته الأربعة وأدار القصة حوله ولم يعن عناية مماثلة بقرنائه وخلانه . وحبذا لو كان المؤلف أسهب فى روايته قليلا وجلا لنا بعض نواح من حياة بقية الصحاب .

أما المأخذ الثانى فهو بعض السهوات النحوية التى لحناها فى القصة ونرجو أن تكون المطبعة - لا المؤلف - مسئولة عنها .

والقاص جدير - عدا ذلك - بالثناء لأن أسلوبه شائق ، وحواره ممتاز ، وتسلسل حوادثه ممتع ، وجرأته لا يعوزها دليل .

وديع فلسطين

منبر الشرق : ١٣ ديسمبر ١٩٤٦

من دلائل « غفلة النقد فى مصر » التى تحدثت عنها فى كلمة سابقة ، أن تمر هذه الرواية القصصية « القاهرة الجديدة » دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية !

ألأن كاتبها مؤلف شاب ؟ لقد كان « توفيق الحكيم » قبل خمسة عشر عاماً مؤلفاً شاباً عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية « أهل الكهف » فتلقاها الدكتور طه حسين ، وأثار حولها فرقعة هائلة . كانت هى مولد « توفيق الحكيم » الأدبى . ولم يمنع كونه فى ذلك الحين شاباً من إثارة ضجة حوله ، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به ، كما انتفع هو نفسه لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحاً أمامه للنشر والشهرة .

و« القاهرة الجديدة » شأنها شأن « خان الخليلى » للمؤلف نفسه لا تقل أهمية فى عالم الرواية القصصية فى الأدب العربى عن شأن « أهل الكهف » و « شهرزاد » لتوفيق الحكيم فى عالم الرواية التمثيلية .

فماذا حدث ؟

هل صحيح أن الملابسات الشخصية كانت أهم العوامل التى جعلت الدكتور يكشف عنا فى « توفيق الحكيم » حينذاك من ذخيرة

فنية .. ذلك أن ألقى توفيق بنفسه وبأدبه المغمور إذ ذلك فى أحضان الدكتور قائلا : إنه يضع نفسه وفنه ومستقبله بين يدى « عميد الأدب » وأن نجيبُ محفوظ وأمثاله من شبان هذه الأيام لا يضعون أنفسهم ولا فنهم بين يدى أحد إلا جمهور القراء .

أنا شخصياً لا أميل إلى قبول هذا الافتراض : ولكنى أقدر أسباباً أخرى طبيعية :

فقبل خمسة عشر عاما كانت « أهل الكهف » شيئاً فذاً يلفت النظر بقوة . كان توفيق الحكيم يخطو خطوة واسعة جداً بالقياس إلى كل من سبقه فى التمثيلية العربية . حقيقية إنه لم يكن يفتح فصلا جديداً فى كتابب الأدب العربى ، كما قال الدكتور طه حينذاك . فهذا الفصل كان مفتوحاً فى الناحية الشكلية ، إنما كان الجديد الذى له قمية فنية حقيقة فى عمل توفيق الحكيم ، هو الانتفاع بالأساطير فى عمل فنى له قيمة أدبية . مع التقدم الواضح فى طريقة الحوار وسبكة وجريانه .

أما اليوم فعمل من نوع « خان الخليلى » و « القاهرة الجديدة » يبدو وليس فيه من البريق ما يلفت النظر . فكثيرون كتبوا روايات قصصية ، وروايات تمثيلية ، وأقاصيص .. إلخ .

ولكن كان على النقد اليقظ ـ لولا غفلة النقد فى مصر ـ أن يكشف أن أعمال « نجيب محفوظ » هى نقطة البدء الحقيقية فى إبداع رواية قصصية عربية أصيلة . فالأول مرة يبدو الطعم المحلى والعطر القومى

فى عمل فنى له صفة إنسانية ؛ فى الوقت الذى لا يهبط مستواه الفنى عن المتوسط من الناحية الفنية المطلقة . فهو من هذه الناحية الأخيرة يساوى أعمال توفيق الحكيم فى التمثيلية .

أم إنه لا بد لنجيب محفوظ وأمثاله أن يلقوا بأنفسهم فى أحضان أحد ، ليقدمهم إلى الناس ؟

لقد فات الوقت الذى كانت هذه هى الوسيلة الوحيدة للظهور ، والجمهور لم يعد ينتظر هؤلاء الشيوخ ليقرأ ويحكم . فعلى هؤلاء الشيوخ أن يؤدوا واجبهم إذا شاءوا أن تظل الأنظار معلقة بهم كما كانت الحال !

القاهرة الجديدة ..

هى قصة المجتمع المصرى الحديث ، وما يضطرب فى كيانه من عوامل ، وما يصطدم فى أعماقه من اتجاهات .

قصة الصراع بين الروح والمادة ، بين العقائد الدينية والخلقية والاجتماعية والعلمية ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين الغنى والفقر . بين الحب والمال .. فى مضمار الحياة .

وهى تبدأ فى نقطة الارتكاز فى الجامعة ، حيث تصطرع الأفكار الناشئة هناك بين طلابها ـ بفر من أن الجامعة ستكون هى « حقل التجارب والإكثار » للأفكار النظرية التى تسير الجيل .. ثم تدفع بشتى الأفكار والنظريات النابتة فى هذا الحقل ، إلى مضمار الحياة

الواقعية ، وغمار الحياة اليومية ، وتصور صراع النظريات مع الواقع خطوة فخطوة ، تصوره انفعالات نفسية فى نفوس إنسانية ، وحوادث ووقائع وتيارات فى خضم الحياة .

وصفحة فصفحة نجدنا فى صميم الحياة المصرية اليومية . هذه الأفكار المجردة نعرفها ، وهذه الوجوه شهدناها من قبل ؛ وهذه الحوادث ليست غريبة علينا . نعم فيها شيء من القسوة السوداء فى بعض المواقف ، ولكنها فى عمومها أليفة . تؤلمنا ولا ننكرها ، وتؤذينا أحياناً ، ولكننا نتقبلها !

هذا هو الصدق الفنى . فنحن نعيش فى الرواية لحظة لحظة . نعيش مصريين ، ونعيش آدميين ، وفى المواقف القاسية ، فى مواقف الفضيحة ، حيث تبدو الرذيلة كالحة شوهاء مريرة ، نود لو ندير أعيننا عنها كيلا نراها ، ولكننا نقبل عليها مضطرين ففى القبح جاذبية ! . إنها الدمامل والبثور فى جسم مصر وفى جسم الإنسانية كذلك ، وإذا انفعلنا لها مرة لأننا مصريون ، انفعلنا لها أخرى ، لأننا ناس وإنسانيون .

***

لقد اختار المؤلف من بين طلاب الجامعة أربعة ليمثلوا الأفكار والاتجاهات التى تتصارع فى المجتمع الحديث .. !

الإيمان بالدين والخلق والفضيلة عن طريقه ، والالتجاء إليه طلباً للخلاص .

والإيمان بالمجتمع والعدالة الاجتماعية ، والصراع العملى لتحقيق الفضيلة الاجتماعية والشخصية من هذا الطريق .

والإيمان بالذات ، وعبادة المنفعة ، وتسخير المبادىء والمثل والأفكار جميعا لخدمة هذا الإله الجديد !

وموقف المتفرج الذى يرقب هذا وذاك وذلك لمجرد التسجيل والنظر والمشاهدة .. !

ونستطيع أن نلمح فى ثنايا الرواية وفى خاتمتها ميل المؤلف لأن ينتصر للمبادىء على كل حال ، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقى والاجتماعى ، والقذارة ، والانحلال .

ولكنه لم يلق خطبة منبرية واحدة فى خلال ثمانين ومائة صفحة ولم يفتعل حادثة واحدة افتعالا ..

لى بعض الملاحظات على سياقة بعض الحوادث وشكلها . فقد كان فيها قسوة فى مواجهة صاحب الإيمان الثالث بالتجارب التى يحك عليها إيمانه ومبادئه ! قسوة لم تكن الرواية فى حاجة إليها لتصل إلى أهدافها .. ولكنها على كل حال بعيدة عن التزوير والافتعال .

فمثلا هذا الشاب الذى أسماه « محجوب عبدالدايم » ، ووصفه فى هذه السطور :

« كان صاحب فلسفة استعارها من عقول مختلفة كما شاء هواه ، وفلسفة الحرية كما يفهمها هو ، و « طظ » أصدق شعار لها ، هى التحرر من كل شىء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادىء ، من التراث الاجتماعى عامة ! وهو القائل لنفسه ساخراً : إن أسرتى لم تورثنى شيئاً أسعد به ، فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به ! ، وكان يقول أيضاً : إن أصدق محاولة فى الدنيا هى : الدين + العلم + الفلسفة + الأخلاق = طظ ، وكان يفسر الفلسفات بمنطق ساخر يتسق مع هواه . فهو يعجب بقول ديكارت : « أنا أفكر فأنا موجود » ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود ! ثم يقول بعد ذلك إن نفسه أهم ما فى الوجود ! وسعادتها هى كل ما يعنيه ؛ ويعجب كذلك بما يقوله الاجتماعيون من أن المجتمع خالق القيم الأخلاقية والدينية جميعاً . ولذلك يرى من الجهالة والحمق أن يقف مبدأ أو قيمة حجر عثرة فى سبيل نفسه وسعادتها ! وإذا كان العلم هو الذى هيأ له التحرر من الأوهام ، فليس يعنى هذا أن يؤمن به أو أن يهبه حياته ، ولكن حسبه أن يستغله وأن يفيد منه ، فلم تكن سخريته من رجال العلم دون سخريته من رجل الدين ، وإنما غايته فى دنياه : اللذة والقوة بأيسر السبل والوسائل ، ودون مراعاة لخلق أو دين أو فضيلة .

لقد استعار هذه الفلسفة بإرشاد هواه ، ولكن تهيؤه لها نما معه منذ أمد بعيد . فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة . كان والداه طيبين

جاهلين ، ولظروفهما الخاصة ، أتم تكوينه فى طرق بلدة القناطر ، وكان لداته صبية شطاراً ينطلقون على فطرتهم بلا وازع ولا تهذيب . فسب وقذف وسرق ، واعتدى واعتدى عليه ، وتردى إلى الهاوية . ولما انتقل إلى جو جديد ـ المدرسة ـ أخذ يدرك أنه كان يحيا حياة قذرة ، وعانت نفسه مرارة العار والخوف والقلق والتمرد . ثم وجد نفسه فى بيئة جديدة ، طالباً من طلاب العلم بالجامعة ، ورأى حوله شباناً مهذبين يطمحون إلى الآمال البعيدة والمثل العالية ، ولكنه عثر كذلك على نزعات غريبة ، وآراء لم تدر له بخلد . عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التى يبشر بها علماء النفس والاجتماع للدين والأخلاق والظاهرات الاجتماعية الأخرى ، وسر بها سروراً شيطانياً ، وجمع من نخالتها فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذى نهكه الشعور بالضعف ، لقد كان وغداً ساقطاً مضمحلاً ؛ فصار فى غمضة عين فيلسوفاً ! المجتمع ساحر قديم . جعل من أشياء فضائل وجعل من أشياء رذائل ، ولقد وقف على سره وبرع فى سحره ، وسيجعل من الفضائل رذائل ، ومن الرذائل فضائل ، وفرك يديه سروراً ، وذكر ماضيه أطيب الذكر ، ورمق مستقبله بعين الاستبشار ، وألقى عن عاتقه شعور الضعة . بيد أنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن فلسفته فلسفة سرية . يجوز أن يدعو « مأمون رضوان » إلى الإسلام جهاراً ، ويجوز أن يعلن « على طه » اعتناقه لحرية الفكر والاشتراكية . أما فلسفته هو

فينبغى أن تظل سرية ـ لا احتراما للرأى العام ، فإن من مبادئها احتقار كل شيء ـ ولكن لأنها تؤتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده ! ألا ترى أنه إذا آمن الناس جميعا بالرذيلة لم يتميز بينهم بما يتيح له التفوق عليهم ؟ لذلك احتفظ بها لنفسه ، ولم يعلن منها إلا ما هو فى حكم الموضة كالإلحاد وحرية الفكر ؛ إلا إذا ضاق صدره أو غلبه شعور الوحشة ، فإنه ينفس عن قلبه بالمزاح والسخرية . فبدا للقوم ساخراً ماجناً ، لا شيطاناً مجرماً ، ومضى فى سبيله شاباً فقيراً بلا خلق ، يرصد الفرصة ويتوثب للانقضا من عليها بحرارة لا تعرف الحدود » .

وهو تصوير معجب لشخصية هذا « النموذج » ، وقد صور زملاءه كذلك ـ كما صور كل شخصية جاءت فى الرواية ـ ويعجبنى فيه ذلك التعليل الصامت لاتجاهات « محجوب عبدالدايم » وزملائه . إنهم كلهم فى جامعة واحدة ، يدرسون نظريات واحدة ، ويخضعون لمؤثرات واحدة ، ولكن كلا منهم يختط طريقه فى التفكير والحياة بحكم مزاجه ووراثاته ورواسب شعوره ، ويخلق لنفسه فلسفة يعتمد فيها على نفس الأسباب والعلل التى يعتمد عليها الآخرون فى تكوين فلسفة مغايرة ! ويصدق سلوكهم فيما بعد القواعد أيضاً .

حقيقة إن محجوب عبد الدايم لم يكن فى سلام مع شعوره دائماً وهو يواجه التجارب . فالنظريات شيء ـ مهما يكن الاقتناع بها ،

ومهما تكن بواعثها ـ والتجارب العملية شيء آخر . ولكنه سار إلى نهاية الشوط ، ولم يقف إلا حين صدمته أنانية أخرى ففضحته ، وحين انفضحت الرذيلة فى القصة لم يكن ذلك ليقظة فى ضمير المجتمع فهو مجتمع مريض . وإنما كانت غلبة رذيلة على رذيلة !!

ولكن ـ كما أشرت من قبل ـ آخذ على المؤلف قسوة لم تكن لها ضرورة فى بعض التجارب التى تواجه هذا الشاب .

لقد خيرته الظروف بين أن يبقى بلا وظيفة . أو أن يكون فى وظيفة مغرية (سكرتير وكيل وزارة ثم مدير مكتب حينما يصبح وزيراً) بثمن ! هو فى ذاته فادح . أن يتزوج بفتاة عبث بها الوكيل الوزير !

وأدى الثمن ـ حسب فلسفته ـ وتسلم البضاعة . وكان هذا حسبه ، وكان حسبه أن يقبل الوضع مموها من الخارج وهو يدرك حقيقته . ولكن المؤلف جعله يواجه الموقف سافراً بلا تمويه . أيقبل أن يكون زوجاً للفتاة التى هذا موقفها ؟ .. ثم أيقبل أن يكون مقره « جرسونييرة » البك ، وأن يواصل البك ما بدأ به وفى يوم معين يعلمه محجوب وعليه أن يغادر البيت فيه ؟!

هذه قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة . ومثلها أن تزف إليه (الفتاة) بلا احتفال . وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال فخماً !

وشيء آخر آخذه على الرواية : لم جعل الفتى المؤمن المتدين لا تصطدم نظرياته بواقع الحياة ؟ لقد اصطدم « على طه » صاحب

الإيمان بالمجتمع . اصطدم فى قلبه وشعوره . فقد كانت هذه الفتاة التى زفت إلى زميله هى فتاة أحلامه وموضع إيمانه الاجتماعى . ولكنه احتمل الصدمة ومضى يؤمن بالمجتمع الكبير . واصطدم محجوب صدمات شتى وجف لها واضطرب ، ولكنه احتملها فى سبيل ذاته المقدسة ! فلم لم يصطدم أبداً « مأمون رضوان » ؟

هل يريد المؤلف أن يقول : إن إيمانه القوى بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام ، كلا . إن المجتمع الفاسد المنحل الذى صوره فى مصر ـ والذى هو مع الأسف واقع ـ لابد أن يصطدم به كل صاحب إيمان ، سواء كان إيمانا بالمجتمع أو حتى إيمانا بالحياة !

ربما لاحظ أن التنسيق الفنى يحتم عليه ألا يبرز على المسرح إلا شخصية واحدة رئيسية . ولكن لا . فالرواية القصصية من طبيعتها أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز ، والتنسيق الفنى يتحقق بتنويع درجات البروز .

هذه نقطة الضعف فى الرواية ، كالنقطة الأولى كذلك .

***

وبعد فهناك صفحات رائعة قوية فى تصوير المجتمع المصرى وما فيه من انحلال يشمل الطبقات الأستقراطية ودوائر الحكومة وآثام الفقر والثراء ، وآفات المظاهر والرياء .. إلخ ، ولكن يضيق عنها المقام ، وأنا معجل عنها إلى مسألة أخرى لها أهميتها فى وزن

الرواية ، وفى وزن كل عمل فنى .

إن هذه الرواية على ما فيها من براعة فى العرض ، ومن قوة فى التصوير ـ تصوير النماذج وتصوير المجتمع وتصوير المشاعر والانفعالات ـ هى أصغر من قيمتها الإنسانية ـ وتبعاً لهذا فى قيمتها الفنية ـ من سابقتها « خان الخليلى » .

رواية خان الخليلى أضيق فى محيطها الداخلى ولكنها أوسع فى محيطها الخارجى . أضيق فى المجال الذى تعالجه وتضطرب فيه حوادثها . فهى قصة أسرة تفر من الموت بالقنابل فيخترم الموت أجمل زهراتها بلا قنابل ! وقصة قلب إنسانى شاخ قبل الأوان فانطوى على نفسه ورضى بنصيبه ، فإذا الأقدار تخايل له بقطرة ندية فيندى ، ثم تجف هذه القطرة قبل أن تبلغ فاه . يرشفها منه أعز إنسان عليه : أخوه المستهتر السادر . وحينما يجد هذا المستهتر ويقومه الحب العميق ، تخطفه الأقدار فيموت !

ولو استأنت الأقدار لحظة هنا أو هناك ، ولو تغير خيط واحد فى ذلك المنوال الأبدى لتغير وجه الحياة .

أما رواية « القاهرة الجديدة » فتعالج جيلا وتصور مجتمعا . ومجالها مع هذا من مجال « خان الخليلى ! » .

فى « خان الخليلى » ننتهى من الرواية لنجد أنفسنا أمام رواية الحياة الكبرى : الإنسانية والأقدار ، الضعف الإنسانى والقوى

الكونية ، أشواق الناس وأهدافهم أمام الغيب المجهول .

وفى « القاهرة الجديدة » نبدأ وننتهى ، ونحن أمام جيل من الناس ومجتمع قابل للزوال ، فلا تبقى إلا بعض الملامح الإنسانية الخالدة .

المجال هناك أوسع لأنه خالد بخلود الإنسان . والقيمة الإنسانية هناك أكبر ، وهى جزء من القيمة الفنية له أثره فى وزن الرواية ، وراء المهارة الفنية فى العرض والتنسيق والاختيار .

سيد قطب

الرسالة : ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦

زقاق المدق

ـ ١ ـ

طالما ساءلت نفسى والحسرة تملأها كلما رأيت التجديد يأتى على أحيائنا الوطنية شيئاً فشيئاً . ترى هل تطمس معالم التاريخ الحافل قبل أن يخلق الفنان الذى يخلدها إلى الأبد ؟؟! نعم لقد أخرج توفيق الحكيم فى هذا اللون معجزته عودة الروح . ولكنها وحدها لا تكفى . فضلا عن أن توفيق قد انحرف عن هذا اللون منذ بعيد . وأخيراً وقع فى يدى كتاب خان الخليلى للمؤلف فتناولته متكاسلا عديم الثقة فى أن أقرأ شيئاً يهزنى وبدأت أقرأ .. وتوالت الساعات وأنا لا أدرى فقد نسيت نفسى لقد استغرقنى ما أقرأ وشاقنى ما أررى وشاركت هؤلاء الناس وشاطرتهم بؤسهم ونعيمهم وبسمت قليلا . لحظهم القليل من السرور وتألمت كثيراً لنصيبهم الكثير من الآلام .. ولا زلت أذكرهم وأحن إليهم كأنهم قوم عشت بينهم حقا أو تربطنى بهم أواصر القربى .. لقد استطاع نجيب محفوظ أن يجعلنى أحب هذه الأحياء الوطنية التى كانت تتقزز منها نفسى وأن أستروح مناظرها تلك التى كنت أنفر منها قبل أن تكشف لى يد الفنان عما وراءها من أسرار .. هكذا كان شعورى عندما قرأت قصته خان الخليلى وهو نفس شعورى عندما قرأت قصته الأخيرة زقاق المدق .

أننى أقولها قولة صريحة وأنا لا تربطنى صلة شخصية بهذا الأديب وأعلن اليوم وستؤمن على قولى الأجيال القادمة . لقد خلق لنا أدب قصصى فى مستوى الأدب الروسى الذى استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكى وتشيكوف وترجنيف ، وسيقف أدب القصة عندنا بين الآداب العالمية سامقا يفيض قوة وحياة ونبضاً ..

إنك من نجيب محفوظ لا تقرأ قصة بل أكثر من هذا .. أنك تشاهد وتعاشر وتشارك أشخاصا وكأنهم فى عالم الحقيقة أمامك يضطربون بل فى صميم الحياة بلحمهم ودمهم بملامحهم المميزة الواضحة بهمومهم وآمالهم بمثالبهم وفضائلهم حتى أصحاب العاهات والشريرين تشعر نحوهم بعطف لا يقل عما تشعر به نحو أصحاب الفضائل من هؤلاء القوم ..

كم أنا مشتاق إلى هذه الفتاة التى لا أخطئها وأنا أسير فى شوارع الغورية والأزهر ، إننى أراها أمامى كما وصفها المؤلف وأعلم بما تخفيه عنى فى حنايا نفسها من خير وشر فقد جلا ذلك كله نجيب وكشفه أمام عينى . وعباس الحلو الحلاق ذلك الشاب الذى هو صورة حديثة للطابع الأخلاقى القديم طابع القناعة والرضى والحب والتعلق بالحي والعشيرة رغم ما يقاسيه من قلة فى الرزق ، ولكن لا عليه .. ما دام يجد صديقاً يخلص له مثل كامل صانع البسبوسة وخلان قهوة المعلم كرشة بالزقاق يسمر معهم كل مساء .

والشيخ رضوان التقى الورع والسيد علوان الثرى صاحب الوكالة الذى شاء المؤلف أو شاءت قوانين الخلق الفنى التى سيطرت على القصة أن تبتر مسراته بقسوة بعد أن كدنا نستروح معه كثيراً من راحة الحياة ولينها وكأنها الواحة الوارفة الظليلة وأنه لما يلفت النظر أن الأستاذ نجيب لا يترك فى قصصه مثل هذه الشخصيات تنعم بما هى فيه من رغد بل لعل لعنة الحياة لا تحل إلا بهم وكأنما لكى يعيد المؤلف التوازن إلى القصة لابد لأمثالهم من كارثة أن الغريب الشاذ فى شخصيات نجيب أن يستمتع شخص ما بالسعادة والهناءة فمثل هذا الشخص يرخى له فى حبل المسرات لكى يبتره بعد ذلك بتراً قاسياً عنيفاً ، أن بين نجيب وبين هؤلاء عداء عجيبا . لا أدرى مبعثه فى نفسه . أنه يعاملهم بقسوة حتى أن بوارق الهناءة التى تلوح أحياناً فى قصصه لا تستطيع أبداً أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقتام . وأن أحق ما توصف به قصص نجيب أنها قصص كاتمة حتى أننا لم نسمع فى سهرات قهوة المعلم كرشة شيئا من « النكت » المرحة مما اشتهر به أبناء البلد ، اللهم إلا بعض نكت صارمة ! وذلك اللون الفنى القاتم يبدو أيضا فى لوحات بعض الرسامين المصريين العصاميين أمثال حسين بدوى ودرويش ولا بد لهذا من علاقة بحياتهم وبيئتهم .

أما المعلم كرشة وزوجته فهما الصورة الحقيقية التى لا « رتوش »

فيها لحياة هذه الطبقة من أبناء البلد وكذا إبنهما حسين الشرس ، فقط .. إن شذوذ المعلم كرشة يبدو غريباً عليه بعض الشيء ولربما لو كان أصيب به كامل صانع البسبوسة مثلا ثم تطور عنده إلى استلطاف بعد تضخم جسمه لأشاع هذا فى القصة جوا غير قليل من المرح والفكاهة هى فى أشد الحاجة إليه .

أما نهاية القصة فلعل المؤلف كان يريد أن يشرك حسين الشرس فى المعركة ، ولكن حالت دون ذلك بعض الاعتبارات !! والحق أن عدم إشراكه فى المعركة كان غير طبيعى وهو الشيء الوحيد فى القصة كلها تقريباً الذى لم يتبع منطق التحليل والملابسات وقد يكون المؤلف رأى أن إشراك حسين فى المعركة ونجدته لزميله يستتبعان حتما القبض عليه . ومعنى هذا أن الزقاق يقفر من شبانه بعد أن أقفر من فتاته الوحيدة ، ومعنى هذا أيضا أن القصة تحمل اللعنة على الزقاق وهذا ما لا يقبله نجيب لزقاقه المحبوب !

إن صدق التصوير ودقة الوصف وعمق التحليل هى ما يمتاز به فن نجيب محفوظ وإن روح المؤلف وسيطرته على أشخاصه وتحريكه لهم لا تفتر أبداً لحظة من اللحظات طوال القصة التى تستغرق حوالى الثلاثمائة صفحة فضلا عن التوافق والانسجام بين جميع أجزاء العمل الفنى . وليس هذا على أديب بالشيء القليل وإنه فى أدبنا لفضل جزيل .

محمد فهمى

المقتطف : ديسمبر ١٩٤٧

— ٢ —

نملك اليوم أن نقول : إن عندنا قصة طويلة ، أى رواية . كما نملك أن نقول إننا نساهم فى تزويد المائدة العالمية فى هذا الفن بلون خاص ، فيه الطابع الإنسانى العام ، ولكن تفوح منه النهكة المحلية ، وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام !!

فإذا طاب لنا أن نقرر هذه الحقيقة فلنذكر اسمى الشابين المصريين اللذين قدما لنا البرهان عليها ، وهما نجيب محفوظ وعبدالحميد السحار ، اللذان سأتحدث عن روايتيهما الجديدتين : « زقاق المدق » لنجيب ، و« فى قافلة الزمان » لعبدالحميد ، ولكننا لا نكون منصفين إذا لم نتتبع حلقات السلسلة من أولها ، ونحن فى معرض التسجيل .

يجب أن نرجع حوالى نصف قرن لنجد المويلحى يحاول فى « حديث عيسى بن هشام » أن يضع أساس الرواية المصرية ، قابضاً على مقامات الحريرى والهمذانى بيد ، ومستنداً باليد الأخرى إلى البيئة المصرية ومقتضياتها الحديثة ، ثم تمر سنوات طويلة حتى نرى هيكل يحاول فى « زينب » محاولة أخرى من نوع جديد ، يرنو فيها إلى الطريقة الأوروبية الحديثة فى القصة بعين ، ويتجه بالعين الأخرى إلى البيئة المصرية فى أيام الحرب العالمية الأولى ، ولكن فى محاولة ساذجة أولية ، ثم نخطو خطوة أخرى ، بل نقفز قفزة واسعة ، لنجد

« إبراهيم الكاتب » للمازنى سنة ١٩٣١ و« عودة الروح » لتوفيق الحكيم فى سنة ١٩٣٣ ، وفى هذه الرواية الأخيرة بصفة خاصة تبدو المحاولة واضحة لاستيحاء البيئة المصرية فى صورة إنسانية ، ومع أن رواية « إبراهيم الكاتب » أكثر حيوية وأشد حرارة، إلا أن « عودة الروح » تعد نقطة البدء الحقيقية فى وضع رواية فنية مصرية ذات طابع إنسانى عام .

ولا نملك أن ننسى فى هذا السياق روايتى « دعاء الكروان » و« شجرة البؤس » للدكتور طه حسين بك ، ولكننا نقرر أنهما لم تكونا مصدر إيحاء لكتاب الرواية ، وبخاصة للشابين اللذين نتحدث عنهما الليلة ، بقدر ماكانت « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، فمن نقطة البدء التى خطها توفيق تابعاً سيرهما مباشرة ، وإننا لنقف اليوم أمام أعمالهما الجديدة ، فنرى « عودة الروح » وكانت بداءة .. بداءة فحسب تشير إلى الاتجاه ، ثم تقف لتتابع القافلة سيرها فى الطريق !

والآن فلنتحدث عن ... زقاق المدق ..

تحتفظ المكتبة العربية لنجيب محفوظ بأربع روايات أخرى قبل « زقاق المدق » ، اثنتين منها تستمدان إيحاءهما من التاريخ المصرى القديم ، وهما « رادوبيس » و« كفاح طيبة » واثنتين تستمدان وحيهما من البيئة المصرية الحديثة ، وهما « خان الخليلى » و« القاهرة الجديدة » . ثم هذه الرواية الأخيرة : « زقاق المدق » ..

والعيب الأساسى فى الحديث عن الروايات بعامة أنك لا تجيد تلخيصها ، ولكن رواية « زقاق المدق » بالذات يستحيل تلخيصها ، فهى ليست رواية بطل أو بطلة من تلك الروايات البطولية ، التى تبرز فيها شخصية واحدة تصبح هى محور الرواية ، وتدور الشخصيات الأخرى والحوادث فى فلكها ، وتظل هى على المسرح دائماً ، تسلط عليها الأنوار من بدء الرواية إلى منتهاها ، إنما هى رواية عرضية أو استعراضية ، تستهدف عرض مجموعة من الناس ، وتسلط عليهم ضوءا واحداً طوال الوقت . وفى نظر ذلك لا تستغرق فى واحد منهم ، ولا تمنحه من الأهمية أكثر مما لسواه .

وهذا اللون من الفن جديد نسبياً ، ولعله متأثراً بالإيحاءات الجديدة فى النظرة إلى الأفراد والمجتمعات . فقديماً كانت فكرة البطل هى التى تسيطر على خيال البشرية ، وتستبد بوحى القصاص والشعراء ، فكان الفرد هو وحى الرواية ، كما كان هو وحى التمثيلية والملحمة غالباً ، أما اليوم فتغلب النزعة التى تنكر البطولة الفردية ، أو تقلل من قيمتها ، وتحاول أن تقرر أن أهمية كل فرد كأهمية الآخرين ، وتبدو هذه النزعة فى فن الرواية العرضية أو الاستعراضية التى تعرض الأفراد بقوة واحدة ، وتسلط عليهم أشعة واحدة ، ولا تحفل بتقصى نفسية بطل ولا شخصية ، وبحسبها أن ترسم الجميع والحياة تسير بهم فترة من الوقت فى حيز من المكان .

هناك شخصية واحدة فى « زقاق المدق » تبرز ، وتتخذ طابع البطولة ، هو الزقاق ذاته فروح الزقاق وخصائصه بارزة أبداً فى كل صفحة ، وطابعه أبداً فى كل شخصية ، وروحه أبداً مع الجميع ، تسير الجميع ، والمؤلف يسلك طريق « الواقعية » فى الرواية ، ولكنه لا يخلو من زمز ، فالحياة ترمز إلى حياة الأزقة فى القاهرة كلها ، والشخصيات ـ ولو أنها واقعية ـ مستمدة من سكان الأزقة جميعاً ـ وعليها طابعهم ، وفيها خصائصهم ، فالمعلم كرشة صاحب القهوة البلدية ، وحليف الغرزة ، والشاذ فى ميوله الجنسية ، وعم كامل بائع البسبوسة البدين الطيب القلب العميق السذاجة ، وعباس الحلو الشاب الحلاق القانع الصافى السريرة المخلص النية ، وجعدة الفران الحيوان السائم ، وزوجته البدينة السليطة التى تسيطر عليه وتخضع لجسده ، والدكتور بوشى طبيب الأسنان الذى كان تمورجياً ، ثم احترف الحرفة ، ونال من الزقاق لقب « الدكتور » ليسرق أطقم أسنان الموتى ، ويركبها للأحياء بمساعدة زيطة ، صانع العاهات للشحاذين ليرتزقوا من عاهاتهم المصنوعة ، هذا الحشرة القذرة التى لا تعيش إلا فى التراب ، والست سنية الكهلة العزب الباحثة عن زوج شاب تشتريه بالمال ، والخاطبة الماكرة ، وبنتها المتبناة تلك الأنثى الشكسة الجموح التى تضيق نفسها بالزقاق لترتمى فى النهاية فى فخ قواد من قوادى الحرب ، وتتمرغ فى حمأة المجندين وهى فى شبه حمى من

اللذة والشكاسة والجموح ، والسيد سليم علوان صاحب الوكالة الغنى الذى يستعين بصينية الفريك بالحمام وجوزة الطيب على لذائذه الجسدية ، حتى إذا أصابته الذبحة الصدرية انقلب متشائماً فزعاً هلوعاً حقوداً سيء الظن بكل شيء ، والسيد رضوان الحسينى الذى نكبه القدر فى أبنائه جميعاً فاستعاذ بإيمانه الذى استحال صوفية سمحة كريمة عطوفاً ، وحسين كرشة ابن المعلم الفتى العصبى الطامح الراغب فى الثروة واللذة والبحبحة يجدها جميعاً فى العمل فى المعسكرات الانجليزية إبان الحرب ، ولا يحوش شيئاً للزمن !!

كل أولئك شخصيات من شخصيات الأزقة ، وإن كان من غير المنتظر أن تجتمع فى زقاق المدق وحده ، ومع أن المؤلف قد استطاع فى هدوء وأناة ودقة يتميز بها فنه أن يعرض لنا هذه الشخصيات جميعاً فى إطارها الطبيعى ، وفى سمتها الطبيعى أيضاً ، إلا أننا لا نزال نأخذ على الرواية كثرة الشواذ فيها ، ونستكثر على الزقاق أن يحفل بهذا الشذوذ ، وإن كان يقال فى هذه النقطة إنه رمز بهم إلى حياة الأزقة وسكانها جميعاً ، ولكن هذا الرمز لايكفى لتحقيق التناسق الفنى بين عدد الشواذ والخواص ، وظل الزقاق فى خيال القراء ، وكان بحسبه شخصيتين شاذتين من خمس ، وشخصية خاصة من ثلاث .

هذه الرواية قطعة من حياة معينة هى حياة الأزقة . فهى قصة من ذلك الجمهور المجهول ، السارب فى مساربه كالدود ، المحجوب عن أضواء المدينة ، الذى لم يكن يحفل به القصاص ولا القراء ، عرضه علينا الأستاذ نجيب محفوظ عرضاً صادقاً أميناً هادئاً رتيباً ، ومهما يكن لنا من المآخذ على روايته فلن يسعنا إلا أن نشهد بأنه ثبت بها قواعد الرواية المحلية ذات الطابع الإنسانى ، ومكّن لها فى المكتبة العربية تمكيناً .

سيد قطب

الفكر الجديد : ١٢ فبراير ١٩٤٨

هذه رواية فصولها حياة الشعب المصرى بأدق خفاياها ، وأجلى معانيها ، تناول بها الكاتب تصوير نفسية هذه الطبقة ومظاهرها ، وهى التى تشكل بمجموعها أكثرية الشعب ، وتمثل الطبقة الدنيا الكادحة فى موكب العيش ، والسالكة دروب البؤس والفاقة ، وإذا مر بها يوم باسم فكلمحة إلى إنطواء لتظل مرهقة فى كدحها وتستمر ضاربة فى سبيل حرمانها .

لعل أحداً من الكتاب المعاصرين لم ينزل ـ على كثرة ماأُلف من قصص وكتب عقدت على صور لهذه الطبقات الشعبية بمصر ـ إلى مستوى البيئة التى تعيشها هذه الطبقات ، فيعيش معها ، ويحس بأحاسيسها ويدرس نفسياتها ، ويتحرى نظرتها إلى الحياة ، ومنطقها فى الحوادث ، ويتعرف إلى مختلف مهنها من وضيعة دنيئة (زيطة صانع العاهات ، والمعلم كرشة صاحب المقهى) إلى شريفة محترمة (السيد سليم علوان والسيد رضوان) .

أجل لعل أحداً من الكتاب لم يستطع أن يصور هذه الطبقات على ما هى كما فعل الأستاذ نجيب محفوظ ، فكان واقعياً إلى أقصى حدود الواقع ، أميناً ولو كان فى هذا الواقع ما يمس الآداب أحياناً « كعادة لواط المعلم كرشة مثلاً » ، وكان دقيقاً فى إبراز أحاسيس هذه الفئات

وأنواع مشاعرها بما فيها من حب وكره واندفاع وإيمان وكرامة ، ودناءة وغيرة وشذوذ ..إلخ ..

لقد كتب الأستاذ توفيق الحكيم « عودة الروح » فصور حياة الشعب المصرى بآمالها وآلامها من خلال أفرد أسرة واحدة ، ومن ناحية واحدة ، ولكن الأستاذ نجيب محفوظ جاء « بزقاق المدق » فصور حياة الشعب المصرى من خلال سكان حى بأجمعه ومن نواخ عدة فكان تصوير توفيق الحكيم تصوير هاوٍ أعمل ريشته الفنية فى تحسين كثير من الخطوط العامة ، فأدخل فيما بينها الانسجام المحكم والاتساق فى الألوان و« الرتوش » الشخصى . حتى جاءت صورته لوحة فنية كاملة من حيث أصول الفن وجمال الذوق ، أما تصوير نجيب محفوظ فهو تصوير « فوتوغرافى » فحسب ، التقط بواسطة عدسة بلغت ذروة النقاوة ، وأخذ من عدة جوانب ..

ورغم أن المنظر لا يتغير فى جميع الفصول ، إلا أن التصوير بمجموعه ، وهو أشبه ما يكون بفيلم سينمائى ، كان بالغاً الغاية فى الصفاء والمهارة ، وتلك هى ميزة مؤلفنا ، كما أعتقد .

هذا من ناحية الجوهر ، أمّا من ناحية الشكل فقد كان هيكل الرواية متشعباً حتى لتجد أن لكل شخصية من شخصياتها عقدة ، ولكل عقدة إطار من الحوادث ، بل قد يعجب القارىء إذا ما ذكرت له إن لهذه الرواية أكثر من عشرين بطلاً ، مما جعل المؤلف فى كثير من

المواقف يعجز عن ربط الحوادث بعضها ببعض ، فيضيع على القارىء روعة التسلسل ومتعة السرد ، وتتبع السياق ، وانتظار المفاجآت .

هذا ، والأسلوب بسيط ممتع لا يخلو من جفاف فى بعض الأحيان ، والكتاب بجملته موفق بتصويره وتحليله ووصفه .

أديب مـــروة

الأديب : مارس ١٩٤٨

— ٤ —

لم أسمع بهذا الزقاق من قبل ، ولا أتيح لى أن أراه ، لأنى قليل التردد على معالم القاهرة القديمة .

ولكنى رأيت الزقاق وعشت فيه قرابة نصف شهر فى صحبة الأستاذ نجيب محفوظ القاص الملهم ، فأوقفنى على ألوان شتى فى مسالك المعيشة فيه ، وأرشدنى كدليل مجرب إلى مواضع الفتنة الفطرية فى هذا الحى الوطنى الصميم .

زقاق المدق ، زقاق ترى فيه ثرى حرب اتخم طعاماً ومالاً فما عرف قناعة ولا حرص على مال . أو تستهويه مباهج الدنيا وتغره أضواؤها فيسير صوبها كطفل غرير لا يسلم من العثرات .

وأنت ترى فى الزقاق حلاقاً محدود المورد ، مسدود باب الرزق ، يجد فى « الأورنس » البريطانى جاذبية لا يسعه أن يقاومها فيسافر إلى التل الكبير ليعمل مع القوات ويدبر جنيهات تعينه على افتتاح صالون أنيق وعلى الزواج بأثيرة الفؤاد .

ومن صور الزقاق ذلك التمرجى الذى ادعى التطبيب ، وراح يعالج المرضى بما حصله من تجريب ، فكان يسرق أسنان الموتى الذهبية وأطقمهم ليجد عند الأحياء سوقاً لها ، وهو مطمئن إلى الرسالة

الإنسانية التى ينهض بها ، سعيد بلقب « الدكتور » الذى اردف به اسمه للتشريف والتمييز .

وتلك عجوز جاوزت الخمسين ، ولكنها مع ذلك متطلعة إلى الزواج من شاب حديث السن ، وكيف لا ، وعندها من المال أكداس ، وعندها من شباب القلب معين لا ينضب ، ولا بأس أن تدعى أن الهموم كست شعرها بياضاً وأكدار الدنيا جعدت غضون وجهها .

أما هاته المرأة اللعوب ، فإنها « خاطبة » ، تكتسب عيشها من « فتح البيوت وتعميرها » ، ومن « جمع الرؤوس فى الحلال » ، وأساليبها تتفاوت حسب تفاوت العملاء والزبائن ، فإذا كان العميل شيخاً أوهمته أنه شاب ذو دلال وفتنة ، وإن كان حديث السن زينت له أن حداثة العمر هى الأوان المواتى للزواج ، ولن يعيها منطقها ، فقد اكتسبت من كثرة الممارسة دربة واقتداراً .

وهذا أسطى فى فن ابتداع المتسولين وذوى العاهات ، يأتيه المرء سليماً فيخرج من لدنه وقد تمتع « بنعمة » العمى أو « العرج » ، وكيف لا تكون تلك العاهة أو قرينتها نعمة مادامت تدر على صاحبها أموال السذج من الخيرين والرحماء .

والفرانة وزوجها لا تعذب لهما الحياة إلا إذا كانت السياط وسيلة التفاهم ، فهما منحرفان ، والبيئة الفقيرة التى نشأ فيها جعلتهما ينحيان هذا المنحى المعوج .

عشرات من هذه الشخصيات تترادف فى رواية « زقاق المدق » التى كتبها الأستاذ نجيب محفوظ ليصور صورة حى من صميم المجتمع المصرى ، وليجلو عادات توارثها المصريون أو اقتحمت عليهم حياتهم بسبب ما ضرب عليهم من جهالة وأمية ، وهذا النوع من الكتابة الروائية جديد فى اللغة العربية ، لأن القصة لا تدور أحداثها حول بطل أو بطلين ، بلَ ينهض بدور البطولة فيها سكان زقاق المدق بأسرهم ، لكل نصيب يؤديه ، ولكل رسالة يحققها فتجتمع من أعمالهم وأقوالهم صورة تتدفق الحياة فى جنباتها وتسرى فيها دلائل الحيوية الحقيقية .

أما الطابع الغلاب على رواية « زقاق المدق » فهو طابع المرح المقترن بالسخرية ففى كل بضعة أسطر ملحة أو فكاهة ، ولكنك تدرك على الفور أن الأستاذ محفوظ لا يقصد بها إلا السخرية والازدراء ، يذكر لك عادات تأصلت بين أفراد الطبقة الدنيا ، ولكنه لا يكتم عدم رضاه عنها ؛ ويحملك معه أن ترثى لحالة أولئك السادرين فى غى الجهالة .

ويحسن الأستاذ محفوظ تصوير نوازع النفس البشرية ، وماذلك إلا لأنه ينتمى إلى المدرسة الواقعية التقريرية ، فهو يرى أن من مهمة القاص أن يصور ، وحسبه هذا العمل ، إما أن يلقى مواعظ ودروساً ويسوق عبارات الحكمة والقول المأثور ، فذا افتعال ينأى عن حياة

الواقع ويبرز للقارىء ناحية تغلب عليها الكلفة والصنعة .

وعلى الرغم من كثرة الرجال والنساء الذين زج بهم الأستاذ نجيب محفوظ فى هذه الرواية ، لم تخنه الملكة الفنية مرة واحدة ، فلم يجعل أحداً منهم يتصرف تصرفاً يناقض فيه نفسه ، ولم يجعل هذه « الزحمة » تفلت منه زمام الوحدة القصصية فقد ربطت الرواية من أولها إلى نهايتها ربطاً محكماً ، وسلسلت حوادثها تسلسلاً عادياً واقعياً ، ومن ثم جاءت رواية مصرية بحتة عليها طابع قومى غير مقلد ولا مشوش .

إن نجيب محفوظ يسير إلى الأمام ، وروايته الجديدة تسبق سابقاتها بخطوات واسعات .

وديــــع فلســطين

منبر الشرق : ٣٠ أبريل ١٩٤٨

همس الجنون

نجيب محفوظ فنان الطبيعة البشرية .. أخص خصائصه أنه يرسم لك الصورة الواضحة الملامح ، الدقيقة السمات ، ويعرض عليك قطاعاً حافلاً من الحياة تحس فيه نبض الشعور ، ورفرفة الروح ، وجرس الحركة .

« فالقصة ـ عنده ـ جسم وروح .. جسم يؤلف من سلسلة الحوادث المرتبة ترتيباً فنياً .. وروح يؤلف من الشخوص الحية ، وسيكلوچية القصة ، وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم (١) » .

وهذا مفتاح فنه .. وتستشف من خلاله مذهبه القائم على إدراك قيمة الإطار الفنى للصورة المرسومة ، والاهتمام بالشخوص الإنسانية (الحية) وتصوير نزعات وجدانهم ، وخفقات رغبائبهم ، وومضات شعورهم ، وفق ما تمليه الظروف الزمنية ، والأحوال المكانية ، واختلاج الأمانى والأحلام فى قلوبهم من غير محاسبة ، ولا محاكمة لما يظهر الشخوص من سلوك وتصرفات .. لأننا لا نستطيع أن نحاكم الحياة التى خلقتنا ، ولا أن نحاسبهم على سلوكها ، مادمنا نعترف بأثر البيئة والزمن الوقتى كما يعترف المؤلف .

ذلك رأى المؤلف ومذهبه فى القصة ، ولنا عودة فى مجال التفصيل والدراسة فى وقت آخر .. وليس لنا أن نناقشه فيه لأنه قائم على اعتبار الفنان ابناً للحياة لا يخرج عن واقعها ، ولا يتغلغل فى سحب الأحلام ، أو يقبع فى برج عاجى يرقب الإنسانية عن بعد ولا يحس بما تحس به من كثب ...

والكتاب الذى أعرضه عليك يجمع أقاصيص الأستاذ محفوظ فى أول عهده فى كتابة الأقصوصة ، ومعالجتها ، نشرها فى مجلة الرواية منذ أكثر من عشر سنوات .

ولمجلة الرواية أياد سابغة ـ ولا نكران ـ على الأدب العربى ، والقصة العربية بالذات .. لأنها خلقت فى عهد كانت القصة العربية الناشئة أحوج إلى منبر خاص بها ، وأياد ترعاها .. وقد استطاعت الرواية أن تخلق جيلاً قصصياً . وتزود الأدب العربى بهذا اللون الجديد الجميل من الفن ، وأعنى القصة مترجماً عن عيون الأدب الغربى ، وموضوعاً بأقلام قاصين عرب موهوبين .. وقد أسبغت الرواية على قصصها طابعاً متميزاً من الأسلوب المتأنق فى اختيار الألفاظ ، وحشو الكلمات الرنانة ، والتعابير البلاغية الأثرية .

ولهذا فنحن لا نعدم فى هذا الكتاب من أثر ذلك الطابع المتميز ..

ولست أدرى أكان ترضية لصاحب الرواية ، أم هو ميزة من مميزات بدء السير فى طريق الكتابة ..

والشىء الذى أثلج صدرى أن الأستاذ نجيب محفوظ استطاع ـ على كثرة ماكتب من الأقاصيص ، وفى تلك المدة المتقدمة ـ أن يحافظ على معنى الأقصوصة فى العصر الحديث .. وهى كما يعرفها سومرست موم « بأنها جزء من رواية ، تتعلق بحادثة واحدة ، حية أو روحية ، ويمكن قراءتها فى جلسة واحدة ، على أن تهزنا ، وتترك فينا أثراً ، ويجب أن تكون فيها وحدة أثر أو تأثر ، أو تتحرك فى خط واحد من بدايتها حتى نهايتها » ، وهذا التعريف بالرغم من بعض التعديل الذى أجرى عليه فى آراء بعض الكتاب المعاصرين فإنه لا يزال يحتفظ بمميزاته الأصلية .. وهو على كل حال غير ما يعرفه أكثر الذين يملأون جرائد مصر ومجلاتها من القصصيين ، فتراهم يلخصون لك رواية ، ويشعبون لك الحوادث ، ويعرجون لك الطريق .. ولا يحتفظون بشىء .. غير أننا نستطيع أن نقرأ قصصهم فى جلسة واحدة لا لقصرها بل لأننا لا نستطيع أن نمضى معها إلى النهاية ، ونحتمل الصداع ...

وأقاصيص نجيب محفوظ هذه هى البذرة الأولى لفن إنسانى يظهر فيها محفوظ مضطرب الخطى ، يتلمس الطريق الذى يريد أن يسلكه ، ويتلمس مواقع التأثير بالنفوس ، ويتلمس الصور اللائقة

بعرض القصة عرضاً يرضى ذوقه وعاطفته ، فيتحول من طريق إلى طريق ، ويبالغ فى حشر الانفعالات والأحاسيس ليستدر عطف القارىء ، ويؤثر فى نفسه ، ويحاول جاهداً أن يحشر كثيراً من الجمل الحائرة التائهة المرصوفة رصفاً والبلاغية وصفاً ـ ومعذرة لمن يضيقون من السجع .

وتبدو من هذه الأقاصيص نفسية الشاب المضطرب ، ونفسه الحائرة ، وتفكيره المعتمد على التهويل أو الغلو فى الأحلام ، ففيم يفكر الشباب ؟ وإلام يتطلع ؟ وماذا يحب .

تجيب أقاصيص هذه المجموعة على هذا السؤال بأن الشباب لا يفكر إلا بالحب ، ولا يتطلع إلا لوظيفة ، ولا يحب إلا الأوهام .. وأغلب أقاصيص محفوظ لا يعدو ركضاً وراء حب ، أو تطلعاً إلى وظيفة ، أو استراقاً لمتعة صبيانية ، من غير كبير اهتمام بالشخصيات ، فتبدو باهتة غير واضحة السمات ، تمر بها فلا تعجبك سماتها ، ولا تستحوذ على إعجابك .

أنا أتكلم عن أقاصيص نجيب محفوظ وليس قصصه الكبيرة ، فإياك والخطأ .. فبرزخ واسع يفصل بين اللونين .

تلك النفسية المضطربة التى كتبت لنا هذه القصة تكفر كفراناً هائلاً بالعائلة ، وبالرباط المقدس ، حتى ليخيل إليك وأنت تقرأ بعض

الأقاصيص التى تعرض الخيانات الزوجية أن العائلة المصرية فى خطر ، وأنها على شفا حفرة من هوة سحيقة .

زوج يتوجس خيفة من خيانة زوجته ، وأم تخرق حرمة بنتها لتغازل عشيقها الدخيل ، ورجل كريم لا يتطرق إلى قلبه شك فى إخلاص زوجته له ، وإيثارها إياه ، يصدق هذيان الحمى التى أصابت زوجته ..

ولا يكاد يعرض لنا المؤلف أسرة منظمة الأركان ، تسرى فيها روح الثقة والإخلاص .

وليست هناك أقاصيص ظهر فيها التكلف ـ فى هذه المجموعة ـ ظهوراً بيناً مثل ظهوره فى أقاصيص الخيانات الزوجية .. والله يعصمنا من شر الخيانة ...

فى « كيدهن » يتزوج جمال بك ذهنى وهو فى الخامسة والأربعين من فتاة فى العشرين ، ويمضى معها عشرين سنة هادئة لا يثور ، مؤمناً لا يشك بإخلاص زوجته .. فما ظنك فى أن الشيخ وهو قد ذرف على الخامسة والستين يشك فى زوجته التى جاوزت أربعين حجة ، ويطاردها فى رواحها ومجيئها ، ويقتحم عليها خلوتها ووحدتها ؟!

وفى (الهذيان) زوجة تهذى من الحمى فتنطق بكلمة راشد فيخيل إلى الزوج أن زوجته خائنة ، فيسعى إلى تعجيل موتها حتى إذا

تخلص منها ذلك التخلص العجيب ، ألقى بنفسه فى اليم تخلصاً من هذه الحياة .. المضحكة ..

وفى (نكث الأمومة) يعرض علينا موقف أم من ابنتها وأى موقف !! .. يثير فى نفوسنا كثيراً من الحرج ، وكثيراً من التحفظ ، وما ظنك بأم تغار من ابنتها أشد الغيرة ، وتقف أمام زوجها ؟ ومارأيك فى أنها تدبر مكيدة غاية فى الحماقة ، وهى أن تهيأ الجو لعشيقها - أى عشيق الأم - ليخلو بابنتها خلوة غرامية ثم ترسل رسالة إلى خاطب الفتاة تنبئه بأمر العلاقة ، وتنصحه بمراقبة الخطيبة ؟!

ولكن هذه المآخذ فى بعض أقاصيص المؤلف تقف بإزائها محاسن تبشر بمستقبل زاهر ، ونتاج من الفن الإنسانى الرفيع . وقد تحقق ذلك فى قصص نجيب فى السنوات الأخيرة .

ونحن لا نعدم الأداة القصصية الفنية ، ولا الموهبة العميقة الأغوار فى نفس المؤلف ونحن لا نعدم المقدرة القصصية الفائقة على إنشاء الجو ، وإجراء الحوار غير المتكلف ، ورسم الصورة المنتزعة من صميم الحياة .

فالموهبة الفنية تلوح فى هذه المجموعة إما سافرة واضحة المعالم ، وإما مختفية وراء بعض التكلف الذى تقتضيه الشرعة ، وفقدان التأنى فى تلك الآونة من حياة المؤلف ..

والموهبة تظهر بجلاء ووضوح فى تلك المراضع التى يكلف فيها المؤلف نفسه على سجيتها ، وينطلق فى جوه المحبوب ، جو الطبقة الشعبية ...

فنجيب محفوظ مكلف فى عرض الحياة كما هى كائنة لا كما يحسن أن تكون وذلك منطق الواقعيين ..

ومكلف بالبيئة الشعبية لأنه قادر على النفاذ إلى أعماق أفرادها ، وسبر أغوارهم ، والمضى معهم فى طريق حياتهم ذى الأشواك .. وهو يضرب على وتر حساس ينبض له القلب ، وتخفق له الجوانح ، ويتوخى دائماً تصوير الشخوص الإنسانية ..

وعلى رغم أن قصصه الكبير أحفل من أقاصيصه بالشخصيات الإنسانية فإن تلك الأقاصيص لاتخلو من هذه الشخصيات . وآية ذلك أنك تستطيع أن تلمس تلك الشخصيات فى « ثمن السعادة » و« هذا القرن » و« روض الفرج » و« بذلة الأسير » و« الجوع » ولو أنها لم تشفع بالروية الكاملة ، وبالرسم الشامل الكامل .

والمقدرة الحوارية تتجلى فى بعض أقاصيصه رائعة حتى يرسم لك بها مشهداً تمثيلياً طريفاً ينبض بالحياة ، وأنك لترى أقصوصته « هذا القرن » فصلاً مسرحياً كاملاً لا ينقضه أى عامل من عوامل النجاح فى المسرحية الفنية .

وهذه المقدرة ـ أى مقدرة الحوار ـ تجلت فى عمله الكبير الأول ،

وأعنى به (كفاح طيبة) وازدهرت فى عمله الثانى وأعنى به (رادوبيس) ، حيث كانت أسس نجاح القصة الرائعة تتمثل فى الحوار الجارى فى مجرى سهل ، وفى الإحكام فى البناء القصصى ، وفى تسلسل الحوادث تسلسلاً بعيداً عن التكلف .

ونحن نستطيع أن نلمس من غير كبير عناء شخصية الكاتب المطبوعة ، والتى سايرته فى كل عمل من أعماله التى أخرجها للجمهور .

فالروح القومية الرائعة التى تجلت فى أقصوصتى (الشر المعبود) و(يقظة المومياء) فى هذه المجموعة هى التى ازدهرت فأثمرت (عبث الأقدار) و(رادوبيس) و(كفاح طيبة) .

والروح المتذمرة من العلائق الزوجية التى أخرجت (كيدهن) و(مذكرات شاب) ، هى التى أينعت فأثمرت (القاهرة الجديدة) والتى أبعدها المجتمع ـ مجمع فؤاد الأول للغة العربية ـ عن مسابقته الأدبية لأن بطلها قواد !!

والروح الإنسانية التى أخرجت (روض الفرج) و(هذا القرن) ، و(بذلة الأسير) ، و(الجوع) هى التى أثمرت (خان الخليلى) و(زقاق المدق) .

إن نجيب محفوظ اليوم غير نجيب محفوظ أمس ، لأن الخطط الباهتة ، والاضطراب فى الخطى ، قد زالت ، وتألق فن محفوظ الخالص من غير شائبة .

ولم يبق إلا تلك الفلسفة المتذمرة ، فلسفته التى صحبته فى كتاباته ولم يتخلص منها قيد قصة - إن صح هذا التعبير ..

غائب طعمة فرمان

الأديـب : مايو ١٩٤٩

السـراب

نجيب محفـوظ

يقدم هذا الكاتب الممتاز منذ أكثر من عشرة أعوام قصصه الطويلة لقراء العربية فى جلد وإصرار وقد بدأها ببضع روايات تاريخية كانت بمثابة حقل التجارب أحرز بها جوائز القصة الطويلة فى مباريات أدبية عدة ، ثم ابتدى يشق طريقه إلى ميدان القصة الواقعية فقدم « خان الخليلى » ، وأعقبها « بالقاهرة الجديدة » ، ثم « بزقاق المدق » ، وها هوذا أخيراً يقدم « السراب » ..

وقد أقدم فى أعماله هذه على ما لم يقدم عليه كاتب مصرى من قبل ، إذ اتجه إلى واقعنا المصرى بدقة وإخلاص ، فأعمل فيه بصيرته النفاذة ، وطلع علينا بنماذج صادقة من حياتنا ..

السـراب :

والسراب قصة شاب نشأ فى أحضان أمه بعيداً عن أبيه السكير الذى يعيش فى عزلة ، وقد شاءت الظروف ألا يرى ذلك الابن إلا ثلاث مرات ، أما أمه التى عاش فى كنفها ، فكانت امرأة حزينة منطوية على نفسها ، تتسم بجمال هادىء ، لم تعش بمنزل الزوجية إلا ثلاثة

أشهر ، ثم آثرت أن تقف حياتها ونفسها على وليدها الجميل .. وفى هذه القصة لم يتبع نجيب محفوظ مابدأه فى (خان الخليلى) ، و(القاهرة الجديدة) من ميل إلى طابع (الحالة Case) . ذلك الطابع الذى حافظ عليه كذلك فى (زقاق المدق) ، ولكنه آثر أن يكون « طبيعياً » ينهج على نهج « زولا » على أنه ذكرنا فى هذه القصة كثيراً « بشارلز ديكنز » . فقد جاء لنا بأشباه صور ذلك القصاص الانجليزى . غير أننا لا نميل إلى نسبته لأية مدرسة فنية ، ذلك لأن المذهبية فى الفن قد أثبتت إفلاسها ، ونجيب محفوظ نفسه ـ كأى كاتب كبير ـ يحمل فى جعبته أكثر من اتجاه .

ولكننا نقف من قصته موقفاً « تأثرياً » ..

كامل رؤبة لاظ :

فأى أثر تركه فى نفوسنا « كامل رؤبة لاظ » هذا الفتى النحيل الجميل الذى نشأ فى أحضان أمه ؟ لقد استدرجنا الكاتب وراء تفاصيل حياته التى أخذ يسردها فصلاً فصلاً . فكان يذكر كل شىء عنها ، حتى رغوة الصابون حين كانت أمه تغمره بها وهما يستحمان معاً .. وفراشهما الواحد ... وحزنه .. وانطواءه ، وتعلقه بأمه وطراوته التى كانت تستميل الأطفال من لداته .. وتلك الخادمة القذرة التى عبثت معه عبثاً غريباً .. إلى أن وصل المؤلف بنا فى انسجام كأنه

الخطوط المستقيمة .. إلى بناء مكتمل لملابسات الفتى وشخصيته التى بدت فيها المربعات والمستطيلات الهندسية أكثر مما بدت الالتواءات النفسية .

وكان علينا هنا أن نهلل فرحين بهذه الدقة العلمية ، فها هوذا الإنسان قد حقق أمنية سقراط القديم « اعرف نفسك بنفسك » !! وكان طريقنا إلى تحقيقها قديماً ، ويبدو أن « أرسطو » أثر فى كاتبنا بمنطقه التقليدى ، فراحت النتائج تلى العلل تلى النتائج فيما كتب .

ولعل هذا التأثير يرجع إلى العهد القديم حينما كان كاتبنا طالباً بكلية الآداب يدرس الفلسفة اليونانية .. ولكن ما أشبه « علية » نجيب محفوظ فى هذه القصة ، بأوليات الماديين .

والواقع أن نجيب محفوظ قد تورط فى هذا الخطأ فى قصة قصيرة له هى « همس الجنون » فإنه أظهر لنا فيها الجنون فى إطار منطقى ذى قواعد ثابتة .. وهنا ، إذ أراد أن يكشف لنا عن الأسس العميقة التى تقوم عليها حياة هذا الشاب .. الذى لعب دوره تحت الشمس ، إذ ظل الفتى يتذكر : ها هو فى الثانية من عمره ، وفى الثالثة والرابعة والخامسة .. الخ وكأنما قد أوتى صفاء ذهنياً غريباً ، إذ راحت الدقائق النفسية الموجهة تترى عليه لا يغشيها ضباب سنواته الثلاثين .. وهذا العيب فى « العرض » يقابله عيب فى رسم الشخصية ، إذ أن الفتى ــ وهو محدود الذكاء ــ كان يعرف مكوناته

الدقيقة العميقة ؛ يراها ، ويشغل بها مما كون عقده النفسية فيما بعد ، على الرغم من أن « آدلر » نفسه كان يبذل جهد الجبابرة ليقف على الأسرار المكونة لشخصيته ...

وخيل لنا ونحن نقرأ هذه القصة أن نجيب محفوظ يؤكد أن كل ما هو « منطقى » فهو واقع إذ كان يرتب العلل ، ويستخلص النتائج ، ويرتب الحوادث ، وينسب الانفعالات إلى بطله بعد أن يطبق عليه « المعقولية » إلى هذا التطبيق .. ذلك أن نجيب محفوظ كان يتبع المنطق العقلى تماماً .. وهذا ما نأخذه عليه فى كل ما يتصل بمجالات الشعور واللاشعور لدى البشر .. هذه المجاهل المظلمة التى لن يحققها ويجلبها إلا الأدب التحليلى العميق فيما بعد ..

ولو كان نجيب محفوظ متمتعاً بعقلية واقعية لما تورط فى هذا الخطأ ، ولأدرك ميوعة ولولبية حركة التطور وعدم استقامتها فى طريق واحد .. إذ أن « كامل رؤبة » ظل يتحرك أمامنا ويفكر وينفعل وينمو فى بساطة ووضوح ، كنا لأول مرة نرى هذه المناطق المجهولة تتكشف تحت الشمس ، وهى شمس عجيبة تجزىء الوحدة وترجع هذا لذاك ، غير ملقية بالاً إلى التداخل والتناقض الكامن فى الطبيعة البشرية ، وهذا هو الخطأ الذى وقع فيه « زينون الأيلى » عندما قسم الحركة .. كان على نجيب محفوظ أن يصور الأشياء كما هى ، كما

تحدث ، وما كان عليه أن يفسر أو يعلل ، فليس ذلك من اختصاص الفن .

لهذا كله كان (كامل رؤبة) وهو على ماذكرنا من الوضوح النفسى ووحدة الشخصية بعيداً عنا ، وكنا نقرأ حياته وننفعل بها ، ونسعى معه خلف رغباته وأماله ، ولكنا كنا نحس دائماً بمسافة بعيدة تفصلنا عنه ولا ندرى لذلك سبباً .. ولعل ذلك يرجع إلى أننا لم نجد فى تصرفات هذا الشخص الصناعى صدى لانفعالاتنا وازدواجات شخصيتنا .. وهذا يرغمنا على أن تقف قليلاً لنسأل : هل فى مقدور هذا الشخص أن يكون إنساناً ؟!

شخصيات آخـــر :

وفى القصة ما لا يقل عن عشر شخصيات يتراوح تصويرها بين الدقة والسطحية ، والغموض والوضوح ، يمتازان جميعاً بأنهم وقفوا تحت عين نجيب محفوظ التى لا تغفل شيئاً ... وهم من الأهمية بحيث لا أجسر على الكلام عنهم جميعاً فى عجالة كهذه ..

على أن حسبى ماتناولته عن شخصية صديقنا كامل رؤبة لاظ ، فهو يكشف لنا عن طريقة نجيب محفوظ فى بناء أبطاله .

الشكل والأسلوب :

وعندما أطرح القصة من يدى بعد قراءتها لا أحس باللهث ، وأجد يدى مثلجتين ، والفتور شائعاً فى جسدى ، وأحس للوقت استطالة

وبطءا فى السعى ، ويخيل إلىّ أننى أنزلق بطيئاً عن أرض ناعمة فى مكان فسيح لا نهاية له ، ولا تتغير مناظره إلا قليلاً ، والرياح تهب من كل ناحية دون أن تكون شديدة البرودة.ولكنها تغرى بالنوم .

فأسلوب نجيب محفوظ منبسط مطول لا يغفل شيئاً ، ولا يناقشنى ، ولا يعترف بوجودى ، أنا القارىء الذى يريد أن يستكشف ، يريد أن يناقش ... لابد من العثرات ولابد من الحفر ، ولابد من الصعود ، ولابد من تغير للسرعة .. أما الحرارة ، تلك التى تشيع فى ألفاظ رجل يؤمن بما يقول ، فهى بعيدة عنه كل البعد ، فنجيب محفوظ لا يعنى بالناس الذين يقدمهم ، فهم ليسوا من نفسه ، ولا يهمه أمرهم ؛ « هم كذلك فمالى .. أنا ؟ » .. ويسير هذا الأسلوب على هذه الاستقامة ، ويتخذ شكلاً له هذا الطابع ..

لكن هل نستطيع أن نزحزح نجيب محفوظ عن زعامة القصة الطويلة فى مصر ؟ .. الواقع أن ما يقوم عليه فن هذا الكاتب قد بلغ من العمق والأصالة والإخلاص الفنى مبلغاً يعصمنا ، لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى ، من أن نطاطىء خزياً أمام فن الغرب ..

أحمد عباس صالح

الأديب المصرى : يناير ١٩٥٠

بدايـة ونهايـة

— ٢ —

« بداية ونهاية » دليل مادى لا ينكر ، على أن الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فنى كامل . لقد أتى علىّ وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته فى « زقاق المدق » ، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى إلى الأمام .. أقول غايته هو لا غاية الفن ، لأن « زقاق المدق » كانت تمثل فى رأى الظنون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة إلى « إمكانياته » القصصية . ولهذا ، خيل إلىّ أن مواهب نجيب قد « تبلورت » هنا وأخذت طابعها النهائى وتوقفت عند شوطها الأخير .. ومما أيد هذا الظن أن « السراب » ، وقد جاءت بعد « زقاق المدق » كانت خطوة « واقفة » فى حدود مجاله المألوف ، ولم تكن الخطوة الزاحفة إلى الأمام !!

كان ذلك بالأمس .. أما اليوم ، فلا أجد بدّاً من القول بأن « بداية ونهاية » قد غيرت رأيى فى « إمكانيات » نجيب ، وجعلتنى أعتقد أنه قد بلغ الغاية التى كنت أرجوها له ، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلباً عسير المنال !!

إننى أصف هذا الأثر القصصى الجديد لهذا القصاص الشاب ،

بأنه عمل فنى كامل . هذا الوصف ، أو هذا الحكم ، مرده إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر إلى أشياء ؛ تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التى تحتشد فيها وتحدد مكان صاحبها فى الطليعة من كتاب الرواية !!

ماذا كان ينقص نجيب قبل « بداية ونهاية » ؟! ماذا كان ينقصه فى « خان الخليلى » و« القاهرة الجديدة » و« زقاق المدق » و« السراب » ، لقد كان نجيب فى هذه الروايات الأربع ، يملك من الخطوط الفنية ما يتيح له أن يخرج « التصميم العام » للقصة وهو سليم فى جملته ، مع ذلك فقد كان ينقصه عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » فى عرض حوادث القصة وتوجيه حركات الشخوص ، وأقول « الواقعية الأولى » لأن « الواقعية الثانية » كانت هى الساحة الكبرى التى دأب نجيب على أن يعرض فيها أكثر نماذجه البشرية !!

إن الفرق بين هذين اللونين من الواقعية هو أن اللون الأول نقل « مباشر » لصور الحياة وطبائع الأحياء ، كما هى فى الواقع المحس الذى تلمسه العين وتألفه النفس . أعنى أن تكون الحادثة القصصية أو النموذج البشرى مما يقع كل يوم فى محيط اللقطة البصرية والنفسية ؛ أعنى مرة أخرى أن يكون تمثلنا للحوادث والشخصيات تمثلاً شعورياً لا ذهنياً عندما تقارن بين حقيقتها على الورق وبين

حقيقتها فى الحياة ، هذا هو اللون الأول وهذه هى مظاهره ، أما اللون الثانى من الواقعية وهو ما نعبر عنه بـ « الواقعية الثانية » ، فهو التصوير « التقليدى » لا « الطبيعى » للحوادث اليومية والنزعات الإنسانية ، أو هو تلك النسخة من الحياة التى يمكن أن نقول عنها إنها « قريبة » من الأصل ، ولا يمكننا القول بأنها « طبق » الأصل ، ونسخة كهذه مهما اقتربت من الواقع فهى نسخة « مقلدة » على كل حال . وقد يكون الفن فى جوهره تقليداً للحياة ، ولكن رسالة الفنان هى أن يشعرنا بأن المشهد الذى يصوره أصيل لا أثر فيه للمحاكاة . وألا يترك لنا فرصة للشك فى أن هناك اختلافاً بين الصورة الحقيقية والصورة المنقولة ، أو أن هناك حلقة اتصال مفقودة بين الواقع والمثال !!

نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة هو ذلك القصاص الذى يمثل « الواقعية الثانية » فى الكثير الغالب من الأحيان ، ولست أنكر أن « للواقعية الأولى » مجالاً فى فنه ، ولكنه المجال « المحدود » تبعاً لطريقته الفنية التى تغلب عليه فى كتابة القصة . هذه الطريقة الفنية أساسها أن نجيب مولع بأن يضع كثيراً من نماذجه البشرية تحت مجهر التحليل النفسى ، ليتخذ من سلوكها الإنسانى مادته الرئيسية فى تحليل ما يقع تحت المجهر من « حالات مرضية » ! قل إذا شئت إنه يطبق بعض الأصول من « علم النفس المرضى » على كثير من

أبطال قصصه « المنحرفين » ، وأنه تبعاً لهذا التطبيق يفرض على فنه أن يسير فى خط اتجاه نفسى محدد تدور فيه الشخصيات « المريضة » من البداية إلى النهاية ؛ تدور فيه بقوة الدفع « المرضية » التى تبرر سلوكها فى محيط « الواقعية الثانية » .. من هنا يخرج نجيب بعض الشىء على منطق « الواقعية الأولى » ، لأنه يجبر حوادث القصة وحركات الشخوص على أن تسير نحو غاية معينة ، تحقيقاً لمنهجه الفنى الذى يلتمس عند النتائج المادية تفسيراً للظاهرة النفسية أو تشخيصاً « للحالة المرضية » ، وتشعر أن التشخيص النفسى لهؤلاء « المرضى » غير سليم فى بعض الأحيان ، ومرجع هذا الشعور إلى أن سلوكهم مفروض عليهم فرضاً ولا يملكون فيه حرية الاختيار !!

هنا مفرق الطريق بين واقعيتين : « الواقعية الأولى » و« الواقعية الثانية » .. هذه صورة « تقليدية » للحياة كما قلت ، وتلك صورة « طبيعية » ، وموقف الفن بينهما واضح عندما نضع أنفسنا أمام هذه الحقيقة ، وهى أن النموذج البشرى فى حدود الواقعية الأولى موجود فى الحياة « بالفعل » ، وأنه فى حدود الواقعية الثانية موجود فى الحياة « بالإمكان » ... أى أننا إذا رجعنا إلى بعض الشخصيات التى رسمها الأستاذ محفوظ فى أعماله الفنية السابقة ، وسألنا أنفسنا هل هى موجودة بيننا حقاً تروح وتجيء ، وتقع عليها العين وتدركها الحواس ، ونشعر نحوها بشىء من الألفة التى تخلق بيننا

وبينها نوعاً من المشاركة الوجدانية ؟ إذا سألنا أنفسنا هذا السؤال فإننا ننتهى إلى هذا الجواب : وهو أنها غير موجودة « فعلاً » ولكنها « ممكنة » الوجود ؛ أى أن وجودها غير متعذر لأن منطق الحياة يهضمه إذا « وجد » ، وكذلك طبيعة الأحياء ، ومن هنا تلمس الفارق الدقيق بين كلمتين : (موجود) . و(ممكن أن يوجد) ، وبالطبع لا يضيق الفن بالكلمة الأخيرة ، وإن كان يفضل الكلمة الأولى بلا مراء !!

هذا عنصر من العناصر الفنية كان ينقص نجيب محفوظ ، وثمة عنصر آخر كان ينقصه ، وأعنى به « التذوق الشعورى » الكامل للحياة ... هناك قصاص فهم الحياة حق الفهم وخبرها كل الخبرة ، ومع ذلك فهو يتذوقها بقدر معلوم لا يتناسب وخبرته العميقة وفهمه الأصيل ؛ فما هو الفارق بين طبيعة « الفهم » وطبيعة « التذوق » فى حياة القصاصين ؟ لتوضيح هذا الفارق الفنى نقول : إنك تفهم الشىء بعقلك ولكنك تتذوقه بشعورك ، أعنى أن الفهم أداة الذهن الفاحص ، وأن التذوق أداته الإحساس الرهيف ... إنهما طاقتان : طاقة عقلية وطاقة شعورية ، والذين قويت عندهم الطاقة الأولى وضعفت الثانية هم الذين تتوقد فى نفوسهم شعلة الفهم ، وتخبو شعلة التذوق ، بالنسبة إلى كل قيمة من قيم الأشياء وكل معنى من معانى الحياة ، إن هناك مثلاً من « يفهم » قصيدة من الشعر ؛ يفهم فيها اللفظ

والمعنى ، ويفهم فيها الوزن والقافية ، ويفهمها شرحاً إن طلبت إليه الشرح والتفسير ، ومع هذا كله فهو لا يستطيع أن « يتذوق » فيها الوحدة الفنية ، ولا الظلال النفسية ، ولا التجربة الكبرى وهى مصبوبة فى بوتقة الشعور .. وقل مثل ذلك عن الذى يفهم « النوتة الموسيقية » للحن من الألحان ، ثم لا يتذوق جمال اللحن ، ولا يهتز فيه لروعة الإيقاع ، ولا يستجيب لأنغامه التصويرية !!

إن فهم الحياة هو أن نفتح لمشاهدها أبواب العقل ، وأما تذوق الحياة فهو أن نفتح لتجاربها أبواب القلب ... إنا « نراها » هناك تحت إشعاع الومضة الفكرية ، و« نتلقاها » هنا تحت تأثر الدفقة الوجدانية ! وعلى مدار هذه الكلمات تستطيع أن تنظر إلى نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة .. إنك لا تستطيع أن تجرده من التذوق الشعورى للحياة ، ولكنه التذوق العابر الذى لا يتناسب وخبرته العميقة بها وفهمه الأصيل !!

ويبقى بعد ذلك عنصر فنى ثالث كان ينقص هذا القصاص الموهوب .. أتدرى ما هو ؟ هو تلوين الأسلوب القصصى تلويناً خاصاً يتلاءم وجو المشهد المصور ، أو طبيعة النموذج البشرى المرسوم ... فى القصة مثلاً موقف إنسانى يتطلب عند تصويره أسلوباً معيناً تتوافر فيه لمعات الشاعرية ، وموقف آخر لا نحتاج فيه إلى مثل هذا الأسلوب الشاعرى ، عندما نتناول الملامح المادية لمشهد من المشاهد

أو الشخصية من الشخصيات ، بأسلوب الرد الفنى المألوف الذى تحتشد له القدرة على التقاط الجزئيات ، وهناك موقف ثالث يفرض علينا أن نعالجه بأسلوب آخر هو أسلوب التجريد والتحليل ، حين تعترض طريقنا تلك اللحظات الزاخرة بألوان من الحركة الذهنية أو النفسية !!

نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة يكاد يستخدم أسلوباً واحداً فى تصوير شتى المواقف والسمات ، وأعنى به أسلوب الرد الفنى المألوف .. مثل هذا الأسلوب إذا ارتضيناه فى تلك المواقف المهيأة لتجسيدّ الملامح المادية للمشاهد والشخوص ، وتجاوزنا عنه فى تلك المواقف الأخرى المخصصة لتسجيل الحركة الجائشة فى الذهن أو المختلجة فى الشعور ، فإننا لا يمكن أن نسيغه بالنسبة إلى المواقف الإنسانية ، لأنه يفقدها طابع الجو الشعرى الذى يجب أن تعيش فيه ، هذا الجو الذى إذا فقدته تعرضت للهمود واعتراها الفتور !

كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التى كانت تنقصه بالأمس : عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » ، وعنصر « التذوق الشعورى » الكامل للحياة ، وعنصر « التلوين الخاص » للأسلوب القصصى ؛ كل منها قد احتشد له اليوم فى صورته القوية الرائعة فى « بداية ونهاية » ، وإذا هذه الرواية القصصية تعد فى رأى النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له فى تاريخ القصة المصرية .. باستثناء

« عودة الروح » لتوفيق الحكيم !!

« بداية ونهاية » قصة مصرية تمثل حياة أسرة .. أسرة تذوقت طعم الفقر وتجرعت ذل الفاقة ، بعد أن فرقت بينها وبين عائلها تلك اليد التى تفرق بين الأحياء . والفقر وحده هو المسئول عن البناء الذى تصدع والشمل الذى تبدد ، شمل الأسرة الكادحة التى كان للتضحية عند كل فرد من أفرادها طعم ومذاق ... الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسنين ، ونفيسة ؛ كل نموذج من هذه النماذج البشرية التى كونت الهيكل الإنسانى العام للقصة ، قد فهم التضحية فهماً خاصاً ، وكانت له فيها وجهة نظر خاصة ، وجهة نطر حددت الطريق وقررت المصير .. كانوا فلاسفة حياة ؛ فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشعور المحترق بلهب الحرمان ، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل مريض النفس ، والفقر وحده هو المحور الرئيسى الذى دار حوله السلوك الإنسانى لهؤلاء المرضى المنحرفين !!

هذه الأم العظيمة كان عليها أن تكافح بعد موت الزوج لتخلق من هؤلاء الصغار رجالاً يواجهون الحياة ، وهؤلاء الأبناء الأربعة لم يكن لهم مورد فى الحياة غير تلك الجنيهات الخمسة التى كانت تأتيهم من معاش الوالد الراحل ؛ كامل أفندى على الذى أنفق فى خدمة الحكومة زهرة العمر وعصارة الشباب ! وماذا تفعل الجنيهات الخمسة لأسرة تواجه مطالب الحياة من مأكل ومسكن وملبس ومحافظة على المظهر

القديم أمام الناس ؟! هنا يبرز دور الأم ، الأم الصابرة العاقلة الحازمة المكافحة فى سبيل البقاء .. لقد باعت أثاث البيت قطعة بعد قطعة لتسكت البطون الصارخة من وطأة الجوع ، وهجرت « الشقة » التى كان يدخلها النور والهواء ، ولجأت إلى أخرى عشش فيها البؤس والظلام توفيراً لقروش معدودات ، وقضى حسنين وحسين أيام الدراسة الثانوية بلا « مصروف » يومى يشعرهما بأن للحياة فرحة يستشعرها الصغار من الأحياء ، ومضت نفيسة تطرق الأبواب لتحصل لهم على الأجر الضئيل الذى كان يأتيها من حياكة الثياب بين حين وحين ، وهام حسن الذى دلله أبوه حتى طردته المدرسة ونبذته الحياة ، هام على وجهه فى الطرقات بحثاً عن لقمة العيش من كل طريق غير شريف !!

ودارت عجلة الزمن والأم العظيمة الصابرة مازالت تكافح ... كانت الطريق طويلة ، رهيبة ، قد انتثرت على جانبيها الصخور . ومع ذلك فقد مضت فى طريقها لا تلوى على شىء : يد تجفف العرق المتصبب من حرارة الكفاح ، ويد تدفع إلى الأمام بالقافلة المكدودة التى أنهكها طول المسير ! لقد كان هناك أمل ... أمل يتراءى على جنبات الأفق البعيد فينسيهم أنهم مشردون وإن ضمهم مسكن ، عراة وإن سترهم ثوب ، جياع وإن حصلوا على الرغيف ، أمل يتمثل فى الغد القريب الذى سيفتح عينى الأم الصابرة المكافحة على منظر

فريد ، تسعد فيه برؤية الصغيرين وقد أصبحا رجلين ، يشغل كل منهما بعد الفراغ من التعليم مكانه المنتظر فى دنيا الناس !

وجاء الغد المرتقب يحمل إليهم أول بشرى .. لقد ظفر حسين بالبكالوريا والتحق بإحدى الوظائف فى مدينة طنطا ، قبل الوظيفة الصغيرة ليستطيع أن يمد يد العون إلى أسرته ، أخوه حسنين ، أمه ، أخته نفيسة ، كان من الظلم ألا يختصر طريقه فى الحياة ليخفف عنهم جزءا من أعباء الحياة ، ترى أكان يمكنهم أن يصبروا على شظف العيش حتى ينتهى من دراسته العالية ؟ محال ! وحين اطمأنت نفسه إلى هذه الحقيقة أقدم على التضحية وهو سعيد مرتاح البال ..

لقد ضحى حسين بآماله العراض .. إن المصير الذى ينتظره لن يفترق عن مصير أبيه ، وهو مصير الألوف من الموظفين الصغار ! مستقبل محدود مظلم ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان ! ونفيسة .. لقد ضحت هى الأخرى وكانت التضحية فادحة ، ضحت بالشرف الغالى والعرض المصون .. كانت فقيرة ، ودميمة ، وأين هو الزوج المأمول وقد حرمت إلى الأبد عزة المال ونعمة الجمال ؟ رجل واحد يستطيع أن يقبلها زوجة وتعيش معه تحت سقف واحد ، رجل مضيع فى الحياة مثلها فقير دميم ! ولقد وجدت يوماً هذا الرجل .. هذا الحيوان الذى استجابت له مرغمة تحت تأثير الحلم الجميل ، حلم كل عذراء قبيحة

الوجه وجدت بعد طول انتظار من يقول لها إنك جميلة ، يازوجة الغد القريب !!

وسقطت نفيسة .. وفر الحيوان الذى سلبها الشرف وتركها وحيدة تواجه الخاتمة فى معركة المصير ، وقالت لنفسها يوماً : ماذا بقى لك يابائسة ؟ لا مال ، ولا جمال ، ولا شرف ... هل بقى شىء تحرصين عليه ؟ هل هناك ذرة من أمل فى زوج جديد ؟ وحين قهقه فى أعماقها الجواب .. انطلقت تلبى رغبات الجسد عند كل عابر سبيل ! وأمها ، واخوتها ، لا أحد يعلم بما انتهت إليه من ضياع ، انحدار إلى الهواة السحيقة الرهيبة ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان !!

وحسن ، ذلك الشريد الهائم فى الطرقات .. ماذا فعلت به المقادير ؟ لقد جاع .. جاع لأنه لا يصلح لأى عمل « نظيف » ، لقد فقد القدرة على أن يحيا حياة نظيفة ، مرتبة هادئة ، فيها أمن وفيها استقرار ! هناك فى الحياة خط سير يستطيع أمثاله أن يسلكوه ... خط سير يعج بالدروب والمنحنيات التى تختفى فيها الكرامة ، والشرف ، والفضيلة ، والإنسانية .. قيم ستختفى إلى الأبد ، ومثل ستذهب إلى غير ميعاد ... ولكن ستظهر بعدها اللقمة الدسمة التى تشبع كل معدة خاوية ، وسيقبل فى اثرها الثوب الجديد الذى ينعش كل جسد مهان ، وستخطر البسمة المشرقة التى تسعد كل شعور ملتاع ، وهذا هو خط

السير الذى سلكه الفتى الشريد ... يتجر بالمخدرات ، ويعيش مع العاهرات ، ويا لها من حياة . حياة ينكرها عليه الشرفاء من أسرته وفى طليعتهم أخوه حسنين ، ذلك الفتى الطموح الذى تخرج فى الكلية الحربية وأصبح ضابطاً فى سلاح الفرسان !!

من فيض هذه الحياة الآثمة الهابطة استطاع حسن أن يخلق من العدم حياة أخوين .. ساعد الأخ الموظف حتى استقر فى وظيفته ، ساعده بتلك الأساور الذهبية التى سطا عليها من بيت عشيقته ذات صباح ، ولولا التضحيات المماثلة التى قدمها لأخيه الضابط لما استطاع أن يسدد أقساط الكلية الحربية ، وأن يرتدى الحلة الأنيقة ذات النجمة الصفراء .. ومع ذلك يعيره الضابط الشريف بحياته الشائنة ، ويحاول جاهداً أن ينتشله من وحدة الإثم والهوان ! لقد انحرف حسن وحاد عن الطريق ، ولكنها فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان !!

أما حسنين ، الملازم حسنين كامل على فقد كانت تضحيته من ذلك النوع النادر فى حياة البشر .. كان فتى طموحاً منذ نشأته الأولى فى « عطفة نصر الله » بحى شبرا ، تلك العطفة الحقيرة التى لم تحد من طموحه يوم أن كان تلميذاً صغيراً بالمدرسة التوفيقية ! كان طموحاً رغم فقره ، ورغم حاجته ، ورغم البيئة التى نشأ فيها ، ولم تكن توحى لأحد من أبنائها بأمل أو طموح .. إنه يقارن منذ أن صار

ضابطاً بين يومه وأمسه ، فيشعر بهول الفارق بين حاضره وماضيه ! هذه العطفة الحقيرة التى شهدت أيام بؤسه وبؤس أسرته يجب أن تغادرها الأسرة إلى مكان بعيد ؛ مكان يسدل على الماضى البغيض ستاراً من النسيان .. حسبه أن تلك العطفة القذرة قد شهدت آثاث بينهم وهو يباع قطعة بعد قطعة ليعيشوا على الكفاف وحسبه مرة أخرى أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أخته نفيسة وهى تسعى إلى كسب عيشهم بعد أن كلت قدماها من السير وتعبت يداها من طرق الأبواب ، وحسبه مرة ثالثة أن تلك العطفة القذرة قد شهدت رجال البوليس وهم يقتحمون المسكن الذليل بحثاً عن أخيه المجرم الطريد ... كل شىء قد فسد يستطيع حسنين أن يصلحه إلا شيئاً واحداً يتعذر معه الإصلاح ، وهو أن يهتدى حسن إلى الطريق القويم ! لقد استطاع الفتى الطموح أن ينتقل بأسرته إلى مصر الجديدة ، وأن يرد إلى نفيسة كرامتها وكرامة الأسرة حين حال بينها وبين الهوان !!

وهناك ، فى ذلك المكان الجديد الآمن تنفس حسنين الصعداء .. لقد بدأت الحياة تبتسم بعد طول التجهم والعبوس ، حين انقطعت أخبار حسن الذى كان يهدد طموحه وسمعته ونظرته إلى المستقبل كلما فكر فيه !! و« بهية » تلك الفتاة التى أحبها فى عطفة نصر الله وخطبها إلى أبويها وهو تلميذ صغير ؛ تلك الفتاة « البلدى » الفقيرة

الساذجة لم تعد تصلح لأن تكون زوجة لضابط عظيم .. إن زوجة المستقبل وشريكة الحياة هناك فى ذلك القصر الأنيق الذى ذهب إليه « خاطباً » منذ أيام ، إنه يريد أن يقطع كل علاقة كانت تربطه بعطفة نصر الله ، ولو كان له فى تلك العطفة حب قديم ، حب قضى بين أحضانه أجمل أيام العمر وأسعد لحظات الشباب !!

لقد اختفى حسن ، واستقرت نفيسة ، وذهبت بهية ، وبقى أن يفتح القلب على مصراعيه ليستروح أنسام « السعادة التى كان يحلم بها منذ بعيد .. ولكن القدر لا يريد للأسرة البائسة المسكينة أن تستريح ، ولا يريد للفتى الطموح الأمل أن يسعد بأحلامه وأمانيه ! لقد هوى بضرباته السريعة المتلاحقة على أحلام العمر فبعثرها مع الريح فى كل طريق ... لقد حيل بينه وبين حبه الجديد ، حين رفضت الأسرة العريقة المترفعة أن تصاهر ضابطاً يتهامس الناس حول أخته ويتحدثون عن أخيه .. وحين أفاق اللازم حسنين من الصدمة الأولى زلزلت كيانه الصدمة الثانية ، حين جيء إلى بيته بأخيه حسن محمولاً تنزف منه الدماء ، وعليه أن ينتظر اللحظة الرهيبة المقبلة فى أعقاب الشقيق المجرم طريد القانون ... وأقبلت اللحظة الرهيبة المنتظرة ، حين طرق الباب رجل من رجال الشرطة ليستدعيه إلى قسم البوليس .. حسن ! بالطبع ليس هناك غير حسن ، تلك السحابة السوداء فى أفق ينذر بالغيوم .. وحوله ، حوله وحده ينتظره هناك سؤال وجواب !!

وفى قسم البوليس وجد أخته الساقطة بدلاً من أن يجد استجواباً عن أخيه الطريد ... لقد ضبطت نفيسة فى بيت بدار للفساد !! وأظلمت الدنيا فى عينيه وضاق الفضاء .. لقد فقد كل شىء : فقد حبه ؛ وفقد أمله ، وفقد سمعته ، وفقد فى الحياة القصيرة التى ملأها بالأحلام كل حلم جميل ! وأخذ أخته وخرج إلى أين ؟ لا يدرى فكره ولا تدرى قدماه .. إن فى أمواج النيل الحانية مثوى لكل بائس شريد منبوذ من الحياة ، هكذا قالت له نفيسة حين سألها أن تحدد لنفسها الطريق ! ومضت أمامه ومضى خلفها إلى هناك .. إلى حيث يتاح للبائسين أن يعرفوا طعم الراحة بعد طول العناء !! وقال الملازم حسنين لنفسه : لقد حكمت عليها بالإعدام فقبلت الحكم وهى راضية صابرة مستسلمة للقضاء .. وما كان أشجعها وهى تستقبل الموت وكأنها تستقبل الزوج الحبيب الذى قضت العمر تفتش عنه فى دروب الأمل .. امرأة ضحت بأيام الحياة فراراً من قسوة الحياة ، وأنت ؟ أنت يارجل ، ماذا تنتظر ؟!...

ترى هل كان الملازم حسنين شجاعاً حين لحق لنفيسة ، أم كان جباناً حين فر من من لقاء الناس ؟ مهما يكن من شىء فقد كانت تضحيته فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان !!

أنــور المعـداوى

الرسالة : ٢ يونيو ١٩٥١

— ٢ —

هى الوثبة الأخيرة التى وصل إليها قلم القصاص الكبير الأستاذ نجيب محفوظ صورة صادقة حية جياشة بالحياة عن الفترة التى تمر بها مصر اليوم .. أخذ نجيب فيها أشخاصه من الطبقة المتوسطة فهى عائلة كان عائلها موظفاً يعيش بالنسبة إلى الحى الذى يقطن به عيشة رضية لا يقلقها المال كل القلق ..

وتقوم الرواية بعد موت هذا العائل ، فأسرته بعده فى حيرة كبيرة لا يدرون كيف يواجهون الحياة ولا مال لديهم ولا سند لهم ، وأفرادهم كثر والحال ضنك ، كبير العائلة « حسن » شاب لم ينل من التعليم إلا حظ المقل الذى لا يغنى ، وأخواه الصغيران طالبان مازالا فى تعليمهما الثانوى ، وأختهما بنية ليس لها فى الدنيا عن قبحها إلا قول أبيها — رحمه الله — إنها خفيفة الظل .. ولا يبقى بعد ذلك إلا الأم وهى كل شىء .. سيدة حازمة قوية أدركت الموقف وواجهته فلم تنظر إلى ابنها الأكبر إلا نظرة الإشفاق عليه والخزى من نفسها أنها لم تستطع أن تقوم على تربيته قياماً صالحاً ، ولكنها لا تفوت هذه النظرة المشفقة الآسفة دون أن تفيد منها عبرة صالحة تنفعها وهى تخطو بولديها الآخرين إلى طريق الحياة ، وهكذا نجد الأم لا تترك شيئاً دون أن تفيد منه ، فابنتها تجيد الحياكة وكانت تقوم بها ترويجاً عن النفس فلتقم بها حرفة تكسب منها المال ، وولداها يأنفان أن يملأ

بطونهم من طعام الغداء فى المدرسة فهى تحتم عليهما أن يكتظا من طعام المدرسة فالعشاء قد ألغى من البيت .

وهكذا أخذت تدبر الأمور فى تصميم قاطع واثقة أن جلدها لن يتخلى عنها .

وسار الأولاد كل فى طريقه الملتوى أو السوى . فحسن لا يريد أن يحصل على عمل إلا إذا كان موافقاً لمزاجه .. ومزاجه أرعن عربيد فهو يطوف بالأعمال الهزيلة الواحد بعد الآخر ، وتتطوف به البطالة الطويلة فيلذها حتى ينتهى به المطاف إلى حامى مقهى « بدرب طياب » فى أقذر مباءات القاهرة ، ولا يكتفى بهذا الكسب بل هو يعمل فى تجارة المخدرات ضيقة الحدود .

وأكبر الولدين يحصل على التوجيهية فتجتمع العائلة لتنظر فى أمره ، ولكنه كان شبيهاً بأمه وقتياً فى نظراته فهو يخبرهم أنه انتوى التوظف ليوفر لهم بعض العيش .

وأما الولد الآخر ، وكان يصغره بعام فقد أحب جارته ، وقد أخرجها الأستاذ نجيب صورة رائعة لفتاة عفيفة من الطبقة المتوسطة ، متمسكة كل التمسك بما تسمعه أمها لها من حكم ومواعظ وأمثال ، حتى أن حبيبها لم يستطع أن يصل معها إلا على وعد بالزواج .. ولكنه كان يخشى أمه فهو يخاطب أباها وهو صديق المرحوم أبيه الصدوق .. يخاطبه إليه ابنته ولكن ليرجوه هو أن يخطبه من

أمه ... وتتم الخطوبة وأنف الأم راغم فهى لا تريد أن تخسر صديق المرحوم الذى لازال منذ مات العائل يواصل الأولاد ويرعى مصالحهم ...

يخطب الأصغر الفتاة ويسير فى تعليمه قدماً حتى يدخل الكلية الحربية ..

وأما الأخت خفيفة الظل فهى ماتزال تخيط الملابس حتى يأتى يوم يغازلها فيه ابن البقال ويعدها بالزواج ثم ينجز الوعد فعلاً قبل أن يسمح بذلك المأذون - ويتركها ليتزوج من أخرى ادعى أن أباه أرغمه على الزواج بها فتثور فى وجهه ، ولكن ماذا يفيد .. وتذهب إلى العروس لتخيط لها ملابس الفرح ، ولكن الغيظ يمنع عنها هذا الرزق فهى تثور بالعروس أيضاً وترمى خيطها أمامها بكل ماتكره خطيبة أن تسمع عن خطيبها ولكنها أبدا لا تبوح بما كان .. وتمر فترة وهى هادئة أن أحداً لم يكتشف ماأصبح ينقصها فهو لا يكتشف إلا بالزواج وقد يئست منه .. يئست من زيجة مشروعة واحدة فعدلت عنها إلى زيجات متعددة غير مشروعة لايعنيها فيها إلا أن يكون زوجها رجلاً فحسب .. ويعنيها أيضاً ألا يعلم عن هذه الزيجات إلا أطرافها الآخرين دون غيرهم .. ولا بأس بها إن هى قبلت بعض المال مادامت ستقوم بالأمر ومادامت أصبحت وهى لا تستطيع عن هذا بعدا .

والولد الأكبر تاجر مخدرات فهو يستطيع أن يبر عائلته من حين

إلى حين ولا يهم الأم أن تعلم من ابنها شيئاً عن عمله أو هى فى الحق تخشى أن تعلم عن عمله شيئاً ... والأستاذ نجيب كما سبق أن قلت يحب أن يرسم شخصياته كما خلقهم الله ... فالشرير مهما بلغ به الشر فيه للخير نصيب مهما قل .. وهكذا كان حسن شريراً ، ولكنه كان باراً بأهله حتى أنه ليعطى أكبر الصغيرين من المال مايستطيع به أن يسافر إلى مقر عمله وينفق حتى يصرف له مرتبه ، وهو يمد أخاه الأصغر بالقسط الأول من نفقات الكلية الحربية ، وحين يصبح أخوه ضابطاً يأتى إليه ليسأله أن يسير فى طريق أكثر استقامة ويبتعد عن الشر الذى يرزح تحته .. ولكنه يفهمه أن هذا الشر هو الذى صيره ضابطاً ، وأن مايعتقده الضابط شراً يعتقده هو خيراً ، ولا فرق بين الاعتقادين ، وإنما الفارق بين البيئتين ، فهو حيث هو محترم موقر ، وهو لن يذهب إلى أخيه ولن يحتاجه ، وهكذا ينصرف الضابط بعد أن يئس من إصلاح أخيه ..

وصاحب التوجيهية موظف بطنطا يهم بأن يتزوج من ابنة رئيسه ولكن الأم تدركه فيعدل دون أن تواجهه بالكلمة الصريحة .. فقد كان بحسبه أن تشير لكى يفهم وينفذ ..

والضابط بعد أن يتخرج ينظر هو إليه فيروعه ما يحيط به من وسط وبيئة ويحقد فى نفسه وتثور النار .. فهو ساخط على أخيه ساخط على ماضيه ساخط على حاضره ساخط حتى على عروسه بعد أن تبين له

أنه لم يكن يحبها هى ، وإنما كان يحب أن يقبلها وقد اغتصب منها القبلة فهو لا يريدها ، وهو طامح إلى التغيير فهو ينتقل إلى مصر الجديدة ، وهو يتخلص من خطيبته بعد خطبة دامت ثلاث سنوات ، وهو يتقدم إلى ابنة موظف كبير كان يعطف على أبيه وعليهم من بعده ، ولكن طلبه يرفض فيزداد سخطه .

وكم كان نجيب رائعاً حين لمس الحب الذى يكنه أكبر الصغيرين لخطيبة أخيه ... حب يترقرق دون أن يتبلور .. يهم بأن يصل من القلب إلى العقل ... ولكن عقل الفتى قوى جبار يحبس هذه الهمسة ويكتمها حتى يفسخ أخوه الخطبة فيتقدم هو لخطبة الفتاة ، وهو أمام عائلته يصلح خطأ أخيه ، وهو يحاول أن يقنع نفسه بذلك أيضاً ، ولكن الهمسة قد أصبحت صرخة وليكن ما يكون .

أما الأخت فإنها تظل من رجل إلى رجل حتى يضبطها بوليس الآداب وتحتمى بأخيها الضابط فتكون الطامة .. لقد كان ثائراً على ماضيها أن كانت تعمل خياطة ، ولقد أضاع ماضيها هذا ابنة الموظف الكبير من يده ، أفلا يكفيها هذا الأبد أيضاً أن تكون هكذا .. يحاول أن ينتقم ، ولكن أخته كانت مطمئنة لسيرها هادئة إلى نهايتها .. إنها لم تكلفه أن ينتقم .. إنها ستنتحر .. إنها انتحرت ..

وكأنما أراد نجيب أن يقول لهذا الضابط المتعجرف وأن يقول لأمثاله الذين أكثرت من وجودهم الأجواء العاصفة بنا فى هذه الأيام

أراد أن يقول : « إن كنت لا تصدق أن هناك شراً من ماضيك وحاضرك فانظر .. هذا بعض ما خفى عنك فبعض الإيمان أيها البادىء الصغير » ..

هذه هى القصة فى جملتها محبوكة الأطراف ذات شخصيات رائعة الرسم بريشة فنانة جريئة هى ريشة نجيب .. وليس فى القصة من ناحية قوة الشخصيات وروعة الحوار وصدقه .. ليس فى كل هذا جديد بالنسبة لما عودنا نجيب ..

فالحوار الذى يدور بين حسن ورفيقته ، وبين الفتاة وأزواجها الذين عرضهم علينا نجيب ، والحوار بين حسن وصديقه الغنى وفى غير هذا من المواقف . حوار من صميم الحياة بحيث أتساءل كيف تسنى لنجيب أن يبلغ هذا الصدق ، أتساءل وأحب أن يجيب الأستاذ نجيب عن هذا التساؤل .

ليس فى القصة من هذه النواحى جديد لأن نجيباً فى قصصه السابقة كان قد بلغ القمة التى لايمكن أن يبلغ إلى أكثر منها .. ولكن الرائع الجديد أن نجيباً قد تعمق إلى النفس ومزق عنها الأستار فى جرأة لم يسبق نفسه إليها ، فهذه الخواطر المتناثرة الثائرة بنفوس شخصياته شىء جديد فى القصة المصرية ، وهذا الكره الثائر بنفس العانس لكل عروس وغير هذا من التحليل العميق ، كل ذلك جديد ..

نجيب ... لقد كتبت عن قصصك السابقة معجباً بها ، وأكتب عن

قصتك هذه معجباً بها ، ولن أغلف هذا المدح أو أدور به بل سأظل أقوله صريحاً قوياً لا أخفقه بمحاولة انتقاد ... وأنى لأكبر أمام نفسي حين أعجب بهذه القصص وقد قلت يوماً إنك ستصبح فى القمة الشاهقة التى يعتليها كبار كتاب القصة المصرية .. واليوم أقول إنك قد اعتليتها .. أقولها مرتاحاً لما أقول .. مهنئك بما ارتقيت ، مهنئاً القصة المصرية بل ، راجياً أن يديم الله عليك التوفيق ويديم على قصصك إشراقة الإيمان ..

ثـــروت أباظـــة

الرسالة : ٦ أغسطس ١٩٥١

— ٣ —

يؤثر بعض المؤلفين أن يسموا آثارهم تسمية البداية والنهاية ، كما فعل ابن الأثير حسين سمى كتابه التاريخى الكبير الذى أرخ فيه حوادث المسلمين حتى عهده « بالبداية والنهاية » ، وكذلك فعل بعض السينمائيين المعاصرين فكان الشريط السينمائى « بداية ونهاية » موضوع الحرب الذرية ، أما الكاتب الذى بين يدى اليوم فهو قصة « بداية ونهاية » للأستاذ القصصى نجيب محفوظ ، وهو قاص لا يكاد ينتهى من كتاب فيدفعه إلى الطبع والنشر حتى يشتغل بآخر ، وآخر ما صدر عنه روايته هذه .

والأستاذ نجيب نسيج وحده فى القصة لم ينسحب على أذيال غيره ، وخير ما يميز فنه القصصى عنصر المفاجأة ، فما أبرعه فى مساق الطوائف بقصصه ، وهل كان شىء يملك على إعجاب القارىء أكثر من المفاجأة ؟ وحقاً أقول إن هذا الفن فى الإغراء أمر عجيب فى قصص الأستاذ نجيب ، ولست ، مع هذا التقدير له ، من دعاة هذا الضرب الذى يقصد إليه القصاصون قصداً ليخلعوا على آثارهم بوادر الطرافة والملاحة ، وأنى أرى هذا الإغراء - وإن كان سبيلاً إلى إعطاء القصة حياة جديدة - هو إرضاء للقارىء وكسب له أكثر من إرضاء للفن وابتغاء لغايته ، فأنا أحب السماحة فى الفن وأرى المفاجأة - وإن كانت تدهش القارىء وتظهر اقتدار القاص فى هذا

السبيل ـ داعية لهزة نفسية ، فنحن نقود قراءنا فى طريق سهل دميث فلا ينبغى لنا أن نعصب أعينهم لنفتحها لهم على حين غرة فى درب جديد ..

ومن فن الأستاذ نجيب محفوظ فى قصصه أنه طويل الأنفاس ، يمسك بالسيرة ويرمى عين قارة على عالم كامل ، كما فعل فى قصته هذه الأخيرة ـ وما من مذهبى تلخيصها ـ فهو يفصل القول ويسهب فى الوصف ويأتى على الدقائق فى الأفعال والحركات ، فكأنك إذ تقرأ له ترى شريطاً سينمائياً ، ومن هذا النحو صلحت قصصه للإخراج السينمائى ، ولست كذلك من دعاة هذه الطريقة الإيضاحية ، لقد كان بعض الكتاب المتأخرين فى فرنسا يعيبون فكتور هوجر حين وقع فى الاستقصاء القصصى ، فالقارىء لا يطالبنا بدقائق الأشياء وليس يطيق أن يدخل معنا فى الزوايا ، فنحن لا نكتب لأنفسنا وإنما نكتب من أجل غيرنا ، ودليل هذا أننا نسعى للنشر والطبع وندل الناس على كتبنا وآثارنا بمقدار ذيوعها .. لقد قال العرب قديماً « الاستقصاء فرقة » ومعنى ذلك أن الإلحاح فى الشىء والتتبع له أمر غير مستحب ، وأراه لا يجمل بالقصة ، فيكفى أن أصف ثوب امرأة فأقول إنها رمادية الثوب ولا أقول كأن ثوبها صبغ بزرقة السماء أو زرقة الماء ، واكتفى فى أن قول : أقبل علينا فسلم وجلس ، ولا أقول : كان يسعى نحونا متمهلاً حيناً وحيناً مسرعاً يخطو برفق كأنه يخشى على الأرض

أن تذوب تحت قدميه ، ثم أدار فينا عينيه واحداً واحداً ورفع طرف ثوبه ثم جلس متكئاً بيده اليمنى بارزاً برجله اليسرى .

ولعلى أجيز هذا الفن إن جاء منسكباً فى أسلوب رائع محكم فى بعض النصوص الأدبية التى تصنع للمحاكاة ، أما القصص التى لا يتقصد كاتبوها علو الأسلوب وليس الأسلوب عندهم غاية وإنما هو واسطة فإنى لاأجيز لهم هذا الإمعان فى الإسهاب .

وثالثة فى فن الأستاذ نجيب محفوظ أنه أوتى التسلط على الطرافة فليس فنه بالياً ، فهو يتناول قصصه من صميم الحياة . وفهمه عجيب لروح الطبقات ، وخاصة الطبقة الدنيا . ومن هنا أجده شعبى الفن يحس بألم الناس فيصور هذا الألم فى قصصه ويشعر بفرحة الناس فيرسم هذه الفرحة ـ إن جاز لى أن أجعل الفرحة والألم مما يمكن رسمه وتصويره .

كل ذلك يستطيع أن يشاركنى الحكم فيه من قرأ قصص هذا الفنى الموهوب ، وقد عرفته قبلاً وعرفته بعدئذ وعاينته عيان العين والتحدث فوجدته جديراً بأن يكتب قصص الناس وحين عدت إلى القاهرة منذ شهور لقيته أمام حديقة الأزبكية فكنت له مفاجأةً فى أمسية من أماسى القاهرة . وبدا لى أشب مما تركته فقلت له أعيذك أن تكون مثل « دوريان غراى » الذى وصفه أوسكاروايلد من أنه ظل

شاباً وما عرف الكهولة ولا الهرم ، فراح يضحك ويمرح فى نعمى الشباب .

كذلك أدفع إلى قراء الأديب قولة فى فن الأستاذ نجيب محفوظ من أجل قصته الجديدة « بداية ونهاية » مؤمناً أن أدبه القصصى حدث نضير ، يستحق كل تكرمة وتقدير .

زكى المحاسنى

الأديب : أكتوبر ١٩٥١

الهوامش

١ ـ البحث عن طريق :

(١) جمال الغيطاني : نجيب محفوظ يتذكر . دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٨ ، فقد جاء على لسان محفوظ : « ألم أكتب القصة القصيرة بهدف كتابة القصة القصيرة . أنا كتبت روايات ، ودرت بها على الناشرين الذين رفضوا نشرها . ولأنني كنت أريد أن أنشر فقد كتبت القصة القصيرة ، نعم ، هذا هو الدافع إلى كتابة القصة القصيرة .. أخذت موضوعات بعض القصص من روايات .. بعض الناس قالوا إن قصصى القصيرة تحولت إلى روايات ، لكن العكس هو الصحيح » .

(٢) صرح بقوله : « لقد انتهت مرحلة كتابتى للمقالة الفلسفية بعد حسم الصراع بين الفلسفة والأدب ، بعد تخرجى من الجامعة » المصدر نفسه ، ص ٣٩ . ولكن من الملاحظ أنه نشر بعد عام تخرجه ـ ١٩٣٤ ـ نحو ١١ مقالة فى موضوعات فلسفية (راجع قائمة المقالات) ، ومعنى هذا أن الصراع استمر حتى تاريخ نشر آخر مقالة فلسفية فى مارس ١٩٣٦ على الأقل .

(٣) مجلة المصور ، عدد خاص عن نجيب محفوظ وجائزة نوبل ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١٩ .

(٤) عبد المحسن طه بدر (دكتور) : نجيب محفوظ ـ الرؤية والأداة . دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ص ٤٨٩ ـ ٤٩٣ . وقد لاحظ أن مقال « المجتمع والرقى البشرى » نشر مرتين ، ولكنه لم يسقط إحداهما من حساب العدد الكلى للمقالات .

(٥) مجلة المعرفة : مايو ١٩٣٣ ، ص ص ٨٦ ـ ٩١ .

(٦) راجع هامش رقم ٢ .

(٧) المصور ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

(٨) عبدالمحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ص ٤١ ـ ٤٤ .

(٩) مجلة المجلة الجديدة : أكتوبر ١٩٣٠ ، ص ص ١٤٦٨ ـ ١٤٦٩ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ١٤٦٩ .

(١١) المصدر نفسه ، ص ص ١٤٦٩ ـ ١٤٧٠ .
(١٢) المصدر نفسه ، ص ١٤٧٠ .
(١٣) مجلة المجلة الجديدة : يناير ١٩٣٦ ، ص ص ٤٣ ـ ٤٨ .
(١٤) المجلة الجديدة · مارس ١٩٣٦ ، ص ص ٣٢ ـ ٣٤ .
(١٥) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .
(١٦) المجلة الجديدة : أغسطس ١٩٣٦ ، ص ص ٤٦ ـ ٤٨ .
(١٧) المصدر نفسه ، ص ٤٦ .
(١٨) المصدر نفسه ، ص ٤٨ .
(١٩) المجلة الجديدة : مارس ١٩٣٤ ، ص ص ٤٠ ـ ٤٢ .
(٢٠) نشر بعد ذلك مقالاً بعنوان « فلسفة الحب » . انظر المجلة الجديدة : أكتوبر ١٩٣٤ .
(٢١) المجلة الجديدة : فبراير ١٩٣٤ ، ص ص ٦٥ ـ ٦٧ .
(٢٢) مجلة الرسالة : ٣ سبتمبر ١٩٤٥ ، ص ص ٩٥٢ ـ ٩٥٤ .
(٢٣) المصدر نفسه ، ص ٩٥٣ .
(٢٤) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(٢٥) المصدر نفسه ، ص ٩٥٤ .
(٢٦) مجلة العالم العربى : ١٠ يونيو ١٩٤٧ (نقلاً عن نص نشره نبيل فرج بمجلة «الدستور» فى لندن . فى ٢١ نوفمبر ١٩٨٨ ص ص ٤٢ ـ ٤٣)..
(٢٧) الرسالة : ٢٣ أبريل ١٩٤٥ .
(٢٨) عبد المحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ٤٦ .
(٢٩) المصدر نفسه ، الصفحة ذاتها .
(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .
(٣١) المصدر نفسه ، ص ص ٥٧ ـ ٥٨ .
(٣٢) المصدر نفسه ، ص ٥٨ .
(٣٣) المصدر نفسه ، ص ٥٩ .
(٣٤) المصدر نفسه ، ص ٦٠ .
(٣٥) المصدر نفسه ، ص ص ٦٠ ـ ٦١ .

(٣٦) المصدر نفسه ، ص ٦١ .

(٣٧) المصدر نفسه ، ص ص ٦٩ ـ ٧٠ .

(٣٨) عبدالمحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ص ٤٩٤ ـ ٤٩٨ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

(٤٠) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .

(٤١) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .

(٤٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

(٤٣) المصدر نفسه . انظر ص ص ١٠٩ ـ ١٢٠ .

(٤٤) راجع عدد : ١٥ يناير ١٩٣٩ ، من مجلة «الرواية» ، ص ص ٢٠ ـ ٢٦ .

(٤٥) مجلة الثقافة : ٣ فبراير ١٩٤٢ ، ص ص ٢٤ ـ ٢٦ .

(٤٦) من أمثلة هذا التعديل قصة «الأراجوز المحزن» التى نشرها بمجلة «الرواية» عام ١٩٣٩ ، ثم غير عنوانها فى المجموعة إلى «حياة مهرج» .

(٤٧) عبدالمحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ١٤١ .

(٤٨) الرسالة : ١٩ يناير ١٩٤٢ ، ص ص ٨١ ـ ٨٢ .

(٤٩) انظر كتابنا : المجلات الأدبية فى مصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٧٤ .

(٥٠) عبدالمحسن بدر ، مصدر سابق ، ص ١٢١ .

(٥١) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٥٢) الرسالة : ٦ أغسطس ١٩٤٥ ، ص ٨٥٠ . وقد دافع المترجم عن عمله ، وبرره ، فى عدد ٢٠ أغسطس ، ص ص ٩٠٥ ـ ٩٠٦ .

٢ ـ الطريـــق :

(١) أوردها المستعرب الهولندى ج . بروجمان ، وذكر أنها تقع فى ٤٨ صفحة ، أشبه بالقصة القصيرة ، وتدور حول حكاية غرام تتخللها مقتطفات من الشعر العربى القديم . راجع :

J.Brugman: An Introduction To The History Of Modern Arabic Literature In Egypt. Leiden, E.J.Brill, 1984, P207, Ibid., PP 216-218.

(٣) مجلة : المقتطف . فبراير ١٩٠١ ، ص ١٤٥ .

(٤) الوقائع المصرية : ١١ مايو ١٨٨١ ، نقلاً عن محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، ج ، ط ٢ ، مطبعة المنار ، القاهرة ، ١٩ ، ص ص ١٥٣ ـ ١٥٧ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٤ .

(٦) المصدر نفسه ، ص ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٥٦ .

(٨) المقتطف : أغسطس ١٨٨٢ ، ص ١٧٤ .

(٩) الهلال : العدد الأول . سبتمبر ١٨٩٢ ، ص ص ٢ ـ ٣ .

(١٠) Brugman. Op., Cit., PP 209 - 210

(١١) سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ص ٢٥ ـ ٣٠ .

(١٢) البيان السنة ٢ ج ٨ ، ٩ (شوال وذوالقعدة ١٣٣١ هـ ـ ١٩١٣م) ص ٥٦٣ .

(١٣) المصدر نفسه ، ص ص ٥٦١ ـ ٥٦٢ .

(١٤) محمد حسين هيكل : زينب . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٧ .

(١٥) سبق أن تناولنا موضوع الرواية وتاريخ ظهورها في : قضايا وسائل في الأدب والفن ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ص ١٥٧ ـ ١٦٤ ، وقد أشار هيكل في مقدمته ـ مصدر سابق ص ٨ ـ إلى تاريخ الظهور الحقيقي . فبعد أن استهل المقدمة بعبارة «نشرت هذه القصة للمرة الأولى في سنة ١٩١٤» عاد فقال في موضع تال : « وظهرت طبعة «زينب الأولى قبل الحرب» ، أي أنها ظهرت قبل ١٩١٤ ، وهذا هو الصحيح .

(١٦) ذكر محمود تيمور في مقدمته لمجموعة «الشيخ العبيط» (١٩٢٦) أن «زينب» هي «أول رواية مصرية» ، وتبعه المستعرب هـ . أ . جب (١٩٣٣) فكتب أنها «أول رواية مصرية حقيقية» ، ربما نقلا عن تيمور . راجع :
Brugman, Op.,Cit.,PP210 - 211

كما ذكر يحيى حقى أنها « القصة الأولى فى أدبنا الحديث » . راجع مؤلفاته الكاملة ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ج ٢ ، ص ٤١ .

(١٧) مجلة الجامعة : نوفمبر ١٩٠٦ ، مقال « إنشاء الروايات العربية » ، ص ٣٠٥ .

(١٨) راجع هامش ١٦ أعلاه .

(١٩) نشر طه حسين روايته «الحب الضائع» مسلسلة بمجلة «الراديو المصرى» عامى ١٩٣٧ ـ ١٩٣٨ (بغير انتظام) .

(٢٠) صاحب هذا الوصف محمد على حماد ، الناقد المسرحى فى ذلك الوقت . انظر الرسالة : ١٥ سبتمبر ١٩٣٣ ، ص ٤ .

(٢١) وردت هذا التقديرات فى :

Ali Jad. Form And Technigue In The Egyptian Novel. Ithaca Press, London, 1983, P 148

(٢٢) راجع كتابنا : المجلات الأدبية فى مصر . هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ١٦٦ .

(٢٣) ظهرت مسلسلة ابتداء من ١٠ أغسطس ١٩٤٣ تحت عنوان «من مذكرات جحا» ، ولكن الغنوان تغير عندما جمعها فى كتاب .

(٢٤) راجع كتابنا السابق ، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٥ .

(٢٥) المرجع نفسه ، ص ص ١٦٧ ـ ١٦٨ ، وكانت مجلة «الـ ٢٠ قصة» ، قد نشرت بضع روايات قصيرة لصاحبها ومحررها محمود كامل عام ١٩٣٩ ، وما بعده ، وكانت مجلة «القصة» قد نشرت رواية مسلسلة لإبراهيم ناجى بعنوان « زوزو » فى يناير ١٩٥٠ ومابعده .

(٢٦) راجع كتابنا : دليل المجلات الأدبية فى مصر ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ص ٦٧ ـ ٨٢ ، ١١٩ ـ ١٢٥ . وقد بلغ عدد المجلات المتخصصة فى القصة خلال الأربعينيات ثمانى مجلات مقابل أربع مجلات فى الثلاثينيات .

(٢٧) راجع قائمة ترجمات اللجنة فى : الترجمة ومشكلاتها لإبراهيم زكى خورشيد ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ص ٨٢ ـ ٨٦ .

(٢٨) حديث بمجلة الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧ . نقلاً عن

يوسف الشارونى : ثلاثة روائيين ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٧ ، ص ص ٨ ـ ٩ .
(٢٩) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(٣٠) المرجع نفسه ، ص ص ٩ ـ ١٠ .
(٣١) مجلة الهلال ، القاهرة ، فبراير ١٩٧٠ (عدد خاص عن نجيب محفوظ) ، ص ص ٤٣ ـ ٤٤ .
(٣٢) مجلة المصور ، القاهرة ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١٩ .
(٣٣) مجلة الهلال ، مرجع سابق ، مقال «الوجدان القومى فى أدب نجيب محفوظ» لفؤاد دوارة ، ص ١٠٢ .
(٣٤) مجلة أكتوبر ، القاهرة ، ١١ ديسمبر ١٩٨٨ ، موضوع «خطابات بخط نجيب محفوظ من خمسين سنة» لضياءالدين بيبرس ، ص ٤٢ .
(٣٥) راجع : محمد سيد محمد : هيكل والسياسة ، دار الرفاعى ، الرياض ، ١٩٨٣ ، ص ص ١٦١ ـ ١٦٨ . وقد تكونت فى ذلك الوقت «جماعة الأدب القومى» ، ونشرت بياناً فى « السياسة الأسبوعية» فى ٢٨ يونيو ١٩٣٠ . وقد وقع البيان محمد زكى عبدالقادر ، محمد الأسمر ، محمود عزت موسى ، محمد أمين حسونة ، زكريا عبده ، والأديب السودانى نزيل القاهرة معاوية محمد نور ، وجاء فى هذا البيان إن طابع النهضة فى مصر والشرق العربى هو «التقليد والنقل» فى مجال الأدب ، ولابد من «الخلق والاستقلال» ، حتى لا نعيش عالة على الغرب ، فالأدب صورة الحياة ، ولابد من الطابع المصرى والمميزات المحلية والسمات الخاصة . المرجع نفسه ، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٦ .
(٣٦) وهذه القصص هى : ملوك جوف الأرض (المجلة الجديدة الأسبوعية : ١٩٣٤/١١/٢) الشر المعبود (المجلة الجديدة الأسبوعية : ١٩٣٦/٥/٢٧) ، ثم نشرها معدلة فى الرواية : ١٩٣٩/١٠/١٥) ، عفو الملك أسركاف (الرواية : ١٩٣٨/١٢/١) يقظة المومياء (الرواية : ١٩٣٩/٤/١) ، عودة سنوحى (الثقافة : ١٩٤١/٧/١٥) ، صوت من العالم الآخر (الرسالة : ١٦ ، ١٩٤٥/٤/٢٣) ، وقد ضم ثلاثاً منها (الشر المعبود ، يقظة المومياء ، صوت من العالم الآخر) ، إلى مجموعته « همس الجنون » .

(٣٧) نجيب محفوظ : رادوبيس . مكتبة مصر ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٦٤ ، ص ٥٠ .
(٣٨) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .
(٣٩) مجلة الآداب ، بيروت ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٣٧ ، مع صبرى حافظ .
(٤٠) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(٤١) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(٤٢) عبدالمحسن بدر ، مرجع سابق ، ص ٢٣٦ .
(٤٣) مجلة الآداب ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .
(٤٤) نجيب محفوظ : خان الخليلى . طبعة الكتاب الذهبى ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ٦ .
(٤٥) المصدر نفسه ، ص ٤٤ .
(٤٦) نجيب محفوظ : زقاق المدق . مكتبة مصر ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٦١ ، ص ٣١٣ .
(٤٧) مجلة أكتوبر ، مرجع سابق ، مع ملاحظة أن النص به بعض الأخطاء الطباعية التى صححناها بما يوضح المعنى ، ص ٤٦ .
(٤٨) المصدر نفسه ، ص ٤٠ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٤١ .
(٥٠) مجلة الآداب ، مرجع سابق ، ص ٤٤ .
(٥١) مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص ١٧١ ، نقلاً عن عبدالرحمن أبوعوف فى مقاله « الزمن الروائى عند نجيب محفوظ ، ص ١٦٨ ومابعدها .
(٥٢) نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، مطبعة مصر ، ط ٤ ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٩٩ .
(٥٣) مجلة أكتوبر ، مرجع سابق ، ص ٤٢ .
(٥٤) بداية ونهاية ، مرجع سابق ، ص ١٨١ .
(٥٥) أفاض الدارسون فى تصنيف روايات تلك المرحلة ، واختلفوا كثيراً حول هذا التصنيف ، ولكن أقربهم إلى المنطق هو الدكتور عبدالمحسن بدر الذى وضع روايتى «كفاح طيبة» و«القاهرة الجديدة» تحت مرحلة «الصلة بالواقع » ، ووضع

روايتى « خان الخليلى » و«السراب » تحت مرحلة « نحو الواقعية » ، ووضع روايتى « زقاق المدق» ، و«بداية ونهاية » ، تحت مرحلة « الواقعية » - راجع كتابه المذكور فى هذه الهوامش . وبالرغم من هذا التدرج المعقول فإن هذه الروايات تغلب عليها الرؤية الرومانتيكية مع وجود عناصر من الرؤية الواقعية ، فضلاً عن أن الرؤية القدرية التى استخلصها الباحث نفسه من هذه الروايات لا يمكن أن تعد واقعية ، وقد لاحظ باحث آخر هو الدكتور جابر عصفور أن فوضى التصنيف كانت وليدة نظرة جزئية من جانب الدارسين . انظر مقاله «قراءة فى نقاد نجيب محفوظ» ، بمجلة « فصول » ، القاهرة ، أبريل ١٩٨١ ، ص ص ١٦١ - ١٧٩ .

(٥٦) مجلة الهلال ، مرجع سابق ، ص ص ٤٣ - ٤٤ ، فى رد محفوظ على سؤال فاطمة موسى .

المصـــــــدى :

(١) جمـال الغيطانى : نجيب محفوظ يتذكر . بيروت ، دار المسيرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٢ .

(٢) حسونة المصباحى : نجيب محفوظ يتحدث إلى الشرق الأوسط . جريدة الشرق الأوسط ، لندن ، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١٦ .

(٣) ضياء الدين بيبرس : خطابات بخط نجيب محفوظ من خمسين عاماً . مجلة أكتوبر ، ١١ ديسمبر ١٩٨٨ ، ص ٤١ . راجع أيضاً تقدير تيمور له ، ص ٤٤ .

(٤) راجع أول قصة قصيرة له فى «الرواية» : ١٥ يوليو ١٩٣٧ ، ص ٧٢١ . وراجع أيضاً القصة المنشورة فى أول أبريل ١٩٣٩ .

(٥) الثقافة : ١٢ مارس ١٩٤٠ ، ص ٨ . وأعلنت النتيجة فى ٢٥ فبراير ١٩٤١ . المصدر نفسه ، ص ٢٧ . ولكن المجلة اكتفت بنشر رواية باكثير مسلسلة فى ذلك العام .

(٦) أعادت مجلة «الحديث» نشر مقاله «المجتمع والرقى» نقلاً عن «المجلة الجديدة» (نوفمبر ١٩٣٤) فى عدد مارس ١٩٣٧ ، أى بعد أكثر من عامين .

(٧) عبدالمحسن بدر : الرؤية والأداء . دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٨ . وقد رجح أن المجموعة ظهرت عام ١٩٤٧ ، أو مابعده .

(٨) الرسالة : ١٩ فبراير ١٩٤٥ ، ص ص ١٧٨ ـ ١٨٠ . ومما يذكر أن قصة « كيدهن » نشرت فى « الرواية » (أول يناير ١٩٣٩) فى حين نشرت قصة « بدلة الأسير » فى « الرسالة » (١٩ يناير ١٩٤٢) .

(٩) الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٣٩ ، ص ص ١٩٢١ ـ ١٩٢٢ .

(١٠) منبر الشرق : ٥ سبتمبر ١٩٤٧ .

(١١) الكتاب : أكتوبر ١٩٤٨ ، ص ص ٤٤٢ ـ ٤٣ .

(١٢) الرسالة : ٢ أكتوبر ١٩٤٤ ، ص ص ٨٨٩ ـ ٨٩٢ .

(١٣) راجع : الرسالة ، أعداد ١٦ أكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤ .

(١٤) الراديو المصرى : ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥ ، ص ٦ .

(١٥) منبر الشرق : ١٩ أكتوبر ١٩٤٥ .

(١٦) الرسالة : ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ص ١٣٦٤ ـ ١٣٦٦ . وهذا هو المقال الوحيد ـ بين مقالات قطب الأربعة عن محفوظ ـ الذى ضمه إلى كتابه « كتب وشخصيات» عند ظهوره عام ١٩٤٦ .

(١٧) الكاتب المصرى : يوليو ١٩٤٦ ، ص ص ٧٥٦ ـ ٧٥٧ .

(١٨) الأديب : سبتمبر ١٩٤٦ ، ص ص ٦٤ ـ ٦٦ .

(١٩) منبر الشرق : ١٣ ديسمبر ١٩٤٦ .

(٢٠) الرسالة : ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ص ١٤٤٠ ـ ١٤٤٣ .

(٢١) المقتطف : ديسمبر ١٩٤٧ ، ص ص ٤٢٣ ـ ٤٢٥ .

(٢٢) الفكر الجديد : ١٢ فبراير ١٩٤٨ ، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ .

(٢٣) الأديب : مارس ١٩٤٨ ، ص ص ٥٢ ـ ٥٣ .

(٢٤) منبر الشرق : ٣٠ أبريل ١٩٤٨ .

(٢٥) الأديب : مايو ١٩٤٩ ، ص ص ٤٩ ـ ٥١ .

(٢٦) الفكر الجديد ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

(٢٧) الأديب المصرى : يناير ١٩٥٠ ، ص ص ٥٣ ـ ٥٥ .

(٢٨) الرسالة : ٢ يونيو ١٩٥١ ، ص ص ٧٥٧ ـ ٧٦١ .

(٢٩) الرسالة : ٦ أغسطس ١٩٥١ ، ص ص ٩٠٢ ـ ٩٠٤ .

(٣٠) الأديب : أكتوبر ١٩٥١ ، ص ص ٥٠ ـ ٥١ .

(٣١) الكتاب : ديسمبر ١٩٥١ ، ص ص ١٠١٤ ـ ١٠١٥ .

(٣٢) ضياء الدين بيبرس ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

(٣٣) المصدر نفسه ، ص ٤٥ .

(٣٤) الرسالة : ٨ أكتوبر ١٩٤٥ ، ص ٢ .

(٣٥) المصور : أول نوفمبر ١٩٦٨ ، مقال «نجيب محفوظ .. هل أصبح عقبة فى طريق الرواية العربية » لرجاء النقاش .

المصـــادر (*)

أولاً : المقـــالات : (عن الروايات بترتيب ظهورها)

(١) عبث الأقدار . محمد جمال الدين درويش . **الرسالة** : ٢ أكتوبر ١٩٣٩ ، ص ص ١٩٢١ ـ ٢٢ .

(٢) رادوبيس . وديع فلسطين . **منبر الشرق** : ٥ سبتمبر ١٩٤٧ .

(٣) كفاح طيبة . سيد قطب . **الرسالة** : ٢ أكتوبر ١٩٤٤ ، ص ص ٨٨٩ ـ ٩٢ .

(٤) خان الخليلى . أحمد عبدالغفار . **الراديو المصرى** : ٢٩ سبتمبر ١٩٤٥ ، ص ٦ .

(٥) خان الخليلى . وديع فلسطين . **منبر الشرق** : ١٩ أكتوبر ١٩٤٥ .

(٦) خان الخليلى . وداد سكاكينى . **الرسالة** : ٣ ديسمبر ١٩٤٥ ص ١٢٣٠ .

(٧) خان الخليلى . سيد قطب . **الرسالة** : ١٧ ديسمبر ١٩٤٥ ، ص ص ١٣٦٤ ـ ٦٦ .

(٨) القاهرة الجديدة ، محمد سعيد العريان . **الكاتب المصرى** : يوليو ١٩٤٦ ، ص ص ٧٥٦ ـ ٥٧ .

(*) هناك مصادر أخرى ثانوية أوردناها فى هوامش الفصول .

(٩) القاهرة الجديدة . سهيل إدريس . **الأديب** : سبتمبر ١٩٤٦ ، ص ص ٦٤ ـ ٦٦ .

(١٠) القاهرة الجديدة . وديع فلسطين . **منبر الشرق** : ١٣ ديسمبر ١٩٤٦ .

(١١) القاهرة الجديدة . سيد قطب . **الرسالة** : ٣٠ ديسمبر ١٩٤٦ ، ص ص ١٤٤٠ ـ ٤٣ .

(١٢) زقاق المدق . محمد فهمى . **المقتطف** : ديسمبر ١٩٤٧ ، ص ص ٤٢٣ ـ ٢٥ .

(١٣) زقاق المدق . سيد قطب . **الفكر الجديد** : ١٢ فبراير ١٩٤٨ ، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ .

(١٤) زقاق المدق . أديب مروة . **الأديب** : مارس ١٩٤٨ ، ص ص ٥٢ ـ ٥٣ .

(١٥) زقاق المدق . وديع فلسطين . **منبر الشرق** : ٣٠ أبريل ١٩٤٨ .

(١٦) زقاق المدق . محمد عبدالغنى حسن . **الكتاب** : أكتوبر ١٩٤٨ ، ص ص ٤٤٢ ـ ٤٣ (دون توقيع) .

(١٧) همس الجنون . غائب طعمة فرمان . **الأديب** : مايو ١٩٤٨ ، ص ص ٤٩ ـ ٥١ .

(١٨) السـراب . أحمد عباس صالح . **الأديب المصرى** : يناير ١٩٥٠ ، ص ص ٥٣ ـ ٥٥ .

(١٩) بداية ونهاية . أنور المعداوى . **الرسالة** : ٢ يونيو١٩٥١ ، ص ص ٧٥٧ ـ ٦١ .

(٢٠) بداية ونهاية . ثروت أباظة . **الرسالة** : ٦ أغسطس ١٩٥١ ، ص ص ٩٠٢ ـ ٩٠٤ .

(٢١) بداية ونهاية . زكى المحاسنى . **الأديب** : أكتوبر ١٩٥١ ، ص ص ٥٠ ـ ٥١ .

(٢٢) بداية ونهاية . محمد عبدالغنى حسن . **الكتاب** : ديسمبر ١٩٥١ ، ص ص ١٠١٤ ـ ١٥ .

ثانياً : المجـــلات :

(١) المجلة الجديدة : القاهرة ١٩٢٩ ـ ١٩٤٢ .

(٢) الرسالة : القاهرة ١٩٣٣ ـ ١٩٥٢ .

(٣) الأديب : بيروت ١٩٤٢ ـ ١٩٥٢ .

(٤) منبر الشرق : القاهرة ١٩٣٩ ـ ١٩٥٢ .

(٥) المقتطف : القاهرة ١٩٤٧ .

(٦) الكتاب : القاهرة ١٩٤٥ ـ ١٩٥٢ .

(٧) الكاتب المصرى : القاهرة ١٩٤٥ ـ ١٩٤٨ .

للمؤلف

فى القصة والرواية

١ ـ ثمن الحرية (رواية تاريخية)

المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

٢ ـ عزف منفرد (رواية اجتماعية)

. الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥

٣ ـ حب على الطريقة القصصية (قصص قصيرة)

دار الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٦ .

٤ ـ عزيزتى الحقيقة (قصص قصيرة)

الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧

فى الأدب والنقد

٥ ـ من الأدب الأفريقى (دراسة ومختارات)

سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣

٦ ـ ألوان من الأدب الأفريقي (مختارات)

سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٧ ـ قضايا ومسائل فى الأدب والفن (مقالات نقدية)

سلسلة كتاب الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ١٩٧٥

٨ ـ سبعة أدباء من أفريقيا (دراسات تأليف جيرالد مور)

سلسلة كتاب الهلال . دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٩ ـ عندما يتحدث الأدباء (مقابلات وأحاديث)

سلسلة اقرأ . دار المعارف ، القاهرة . ١٩٧٧ .

١٠ ـ فى عالم القصة (دراسات نقدية)

دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

١١ ـ تاجور شاعر الحب والحكمة (دراسات ومختارات)

سلسلة كتابك ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

١٢ ـ فى عالم الشعر

دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

١٣ ـ ديوان فخرى أبو السعود (جمع ودراسة)

الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

١٤ ـ من مقعد الناقد (مقالات نقدية)

سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

١٥ ـ دليل المجلات الأدبية فى مصر (ببليوجرافيا مشروحة)

الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

١٦ ـ مختارات من الأدب الأفريقى (دراسة ومختارات)

دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ .

١٧ ـ المجلات الأدبية فى مصر (دراســـة)

الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

١٨ ـ أنـور المعداوى (دراســـة)

سلسلة نقاد الأدب ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

١٩ ـ نجيب محفوظ : الطريق والصدى (دراسة)

دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٠ .

٢٠ ـ اتجاهات الأدب ومعاركه (دراســـة)

الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

٢١ ـ روايات عربية معاصرة (مقالات نقدية)

سلسلة كتابات نقدية ، الثقافة الجماهيرية ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

٢٢ ـ نشأة النقد الروائى فى الأدب العربى (دراسة)

مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

٢٣ ـ أحمد ضيف (دراســـة)

سلسلة نقاد الأدب ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

٢٤ ـ علامات استفهام (مقالات نقدية)

نادى جدة الأدبى ، جدة ١٩٩٢ .

فى المسرح والسينما

٢٥ ـ بعد السقوط (مسرحية آرثر ميللر)

سلسلة مسرحيات عالمية ، مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

٢٦ ـ قصة حديقة الحيوان وثلاث مسرحيات أخرى .

(مسرحيات ادوار أولبى)

سلسلة مسرحيات عالمية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٢٧ ـ النقد السينمائى (دراسة)

سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٢٨ ـ الدراما الأفريقية (دراسة)

سلسلة كتابة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

٢٩ ـ النقد السينمائى فى الصحافة

المصرية من ١٩٢٧ إلى ١٩٤٥ (دراسة)

الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٣٠ ـ فى عالم السينما (دراسات)

سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

رحلات

٣١ ـ أمريكا : الحلم والواقع

سلسلة كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

فى التراجم والتاريخ والتحقيق

٣٢ ـ الأفغاني ومحمد عبده (و . س . بلنت)

سلسلة كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٣٣ ـ جمال الدين الأفغاني بين دارسيه (دراسة)

دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٤ ـ الأفغاني وتلاميذه (دراسة ووثائق)

المركز العربى للإعلام والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٣٥ ـ الأعمال المجهولة لجمال الدين الأفغانى

دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .

٣٦ ـ الأعمال المجهولة لمحمد عبده

دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .

٣٧ ـ الأعمال المجهولة لمصطفى المنفلوطى

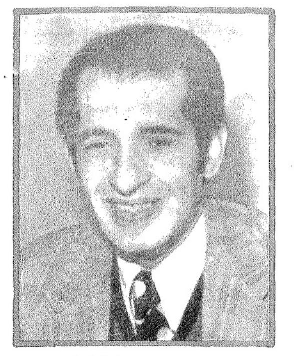
دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .

٣٨ ـ مصر الفتاة (دراسة ووثيقة)

سلسلة مصر النهضة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

رقم الايداع	٩٣/١٠٤٤٩
رقم دولـــى	٠ ـ ١٥٦ ـ ٢٣٥ ـ ٩٧٧





(١٩٣٦ - ١٩٩٣)

إنه الدكتور « على شلش » المثقف النبيل والعصامى ، صاحب أكثر من أربعين مؤلفا فى مختلف فروع العلوم الإنسانية ، كافح بدأب من أجل إرساء قيم الحق و والاستنارة ، عمل أستاذاً للأدب والصحافة بجامعة وعاش متصوفا ، مكتفياً متو حداً .. زاهداً ، متفرغاً ل ما هو ايجابى فى الواقع والفن والحياة .

حسين

الثمن واحد جنيه

مطابع روز اليوسف الجديدة